اردو ناول

نظری و عملی تنقید

سفینہ بیگم

اردو ناول

نظری و عملی تنقید

سفینہ بیگم

عرشیہ پبلی کیشنز دہلی ۹۵

نام کتاب : اردو ناول نظری و عملی تنقید

مصنفہ و ناشرہ : سفینہ بیگم

مطبع : کلاسک آرٹ پریس، دہلی

سرورق : ٹیم عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی

زیر اہتمام : عرشیہ پبلی کیشنز، دہلی

Urdu Novel Nazari-o-Amali Tanqeed
by Safeena Begum
Edition : 2022 Price : Rs. 300/-
ISBN : 978-93-93998-19-4

ملنے کے پتے

○ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اُردو بازار، جامع مسجد، دہلی۔6	011-23260668
○ کتب خانہ انجمن ترقی اردو، جامع مسجد، دہلی	011-23276526
○ رائی بک ڈپو، 734 اولڈ کٹرہ، پریاگ راج، یو. پی.	+91 7905454042
○ ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	+91 9358251117
○ بک امپوریم، اُردو بازار، سبزی باغ، پٹنہ۔4	+91 9304888739
○ کتاب دار، ممبئی	+91 9869321477
○ مرزا ورلڈ بک، اورنگ آباد	+91 9325203227
○ عثمانیہ بک ڈپو، کولکاتہ	+91 9433050634
○ قاسمی کتب خانہ، جموں توی، کشمیر	+91 9797352280

arshia publications

A-170, Ground Floor-3, Surya Apartment, Dilshad Colony, Delhi - 110095 (INDIA)
Mob: +919971775969, +919899706640 Email: arshiapublicatiunspvt@gmail.com

شہباز خان

کے نام

The novel's spirit is the spirit of complexity . Every novel says to the reader "Things are not as simple as you think". That is the novel's eternal truth , but it grows steadily harder to hear amid the din of easy , quick answers that come faster than the question and block it off.....

'Milan Kundera'

The novel' spirit is the spirit of continuity : each work is an answer to preceding ones, each work contains all the previous experience of the novel...

'Milan Kundera'

فہرست

پیش لفظ

اردو کا پہلا ناول مرأۃ العروس 1869 میں منظر عام پر آیا۔لہذا اسی اعتبار سے ناول کی تنقید کی جانب توجہ دی گئی۔ڈپٹی نذیر احمد اردو کے پہلے ناول نگار ہیں جنھوں نے قصے کو حقیقی اور فطری بنا کر پیش کیا اس طرح داستانوں کے مقابلے میں مافوق الفطری عناصر کی جگہ فطری اور حقیقی واقعات اور اعلیٰ اخلاقی قدروں کی حامل مقصدی کہانی کا آغاز ہوا جسے اردو میں داستان کے مقابلے میں ناول کہا گیا۔ناول ایک تحریری بیانیہ ہے جو مغربی ادب کے حوالے سے اردو ادب میں منتقل ہوا ہے۔ ناول سے قبل اردو ادب میں داستانوں کا رواج تھا جو زبانی بیانیہ کے طور پر عوام کے درمیان قبول عام کی سند حاصل کر چکی تھیں۔داستانوں کا بنیادی شناختی وصف مافوق الفطری عناصر تھا جس میں تخیلات کا سہارا لے کر بلا تامل ایسے واقعات بیان کیے جاتے تھے جو نہ تو کسی انسان کے مشاہدے میں ہوں اور نہ ہی ان کے وقوع پذیر ہونے کے کوئی امکانات نظر آئیں۔لیکن عوام اپنے عقیدے کی بنیاد پر داستانوی واقعات پر یقین بھی رکھتے تھے اور انھیں دلچسپی سے سنتے بھی تھے۔اس کی ایک وجہ یہ بھی تھی کہ عقائد ونظریات نے ایسی فضا قائم کر دی تھی جس کے باعث عوام کے اذہان اپنی راسخ الاعتقادی کے سبب ان تخیلاتی قصوں کو قابل یقین سمجھتے تھے۔اس اعتبار سے داستان ایک عقیدہ اساس صنف تھی۔لیکن جب زمانے کی تبدیلی کے ساتھ سائنس وٹکنالوجی کی ایجاد اور فلسفیوں کے نظریات نے انسان کی سوچ کو متاثر کرنا شروع کیا تو مسائل ومعاملات کو بھی عقلیت

کی بنا پر پرکھا جانے لگا۔ چنانچہ ایک ایسی صنف کی ضرورت محسوس ہوئی جو انسانوں کے اندر عقل اور منطق کی بنیاد پر سوچنے سمجھنے کی صلاحیت پیدا کرے۔ لہذا اس اعتبار سے تعقل اساس صنف ناول وجود میں آیا۔ لہذا جب کوئی تخلیق یا صنف وجود میں آتی ہے تو اس پر تنقیدی تجربے بھی کیے جاتے ہیں اور تنقید کے اصول وضوابط کی روشنی میں اس کو پرکھا بھی جاتا ہے۔ اس اعتبار سے اردو ناول کے ارتقا کے ساتھ ساتھ اردو ناول کی تنقید کا دائرہ بھی وسیع ہوتا گیا۔

ناول سے متعلق ابتدائی تنقیدی نگارشات، بنیادی ماخذ کی حیثیت رکھتی ہیں لیکن ان میں ناول کے موضوعات پر زیادہ گفتگو کی گئی ہے۔ لہذا فنی مباحث کو بنیاد بناتے ہوئے، پہلے باب میں ناول کے تصور نیز اس کی ساخت کی تفہیم میں پلاٹ، کردار اور زمان ومکاں کے متعلق گفتگو کی گئی ہے ساتھ ہی پلاٹ کے ضمن میں اچنبیانے کے عمل، صورت حال اور واقعے کی اطلاقی جہات سے تعبیر کی صورتوں کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کردار سازی کے ضمن میں سادہ اور پیچیدہ کی بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے، ان کے داخلی اور خارجی عوامل کو بھی زیر بحث لایا گیا ہے۔ کرداروں کی تشکیل میں ان کے اقوال واعمال، نیز ان کے مکالمے، برتاو، ذہنی رویے، چہرے کے اتار چڑھاو کو ملحوظ رکھتے ہوئے، ان کی تفہیم کا کام انجام دیا گیا ہے۔

پلاٹ اور کردار کے ساتھ زمان ومکان کی بھی خاص اہمیت ہے۔ ناول میں موجود کوئی بھی واقعہ یا قصہ کسی نہ کسی زمانے اور جگہ کا پابند ہوتا ہے۔ جائے وقوع سے متعلق تمام تر تفصیلات واقعات کی نوعیت کو سمجھنے میں مدد دیتی ہیں اس ضمن میں براہِ راست اور بالواسطہ طرز اظہار سے زمان ومکاں کی نوعیت کو واضح کیا گیا ہے۔ زمان ومکان کے متعلق ایک بات یہ بھی ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ ناول میں موجود وقت، ناول کے باہر کے فطری وقت سے بالکل مختلف ہوتا ہے۔ ناول نگار جس وقت ناول لکھ رہا ہوتا ہے، وہ وقت اس کی گرفت سے بالاتر ہوتا ہے لیکن وہ جو کچھ لکھ رہا ہوتا ہے اس میں موجود وقت کی گرفت اس کے ہاتھ میں ہوتی ہے اس اعتبار سے وہ کسی کردار کی سوچ یا خیالات یا خود کلامی کو بیان کرنے کے لیے وقت کو روک دیتا ہے کیوں کہ حقیقی زندگی میں ہر لمحہ

انسان کے خیالات اور اس کی سوچ ماضی کا حصہ بنتے چلے جاتے ہیں۔ تاہم ناول نگار قصے میں ان تمام پوشیدہ عوامل کو بیان کرنے پر قدرت رکھتا ہے اور ان کے بیان پر وقت کا دوران رک جاتا ہے جس میں روئداد، خیال، داخلی خودکلامی اور ذہن میں ابھرنے والی ہر اس بات کا بیان، جو قصے کی تشکیل اور کردار کی تفہیم میں معاون ہوتی ہیں شامل ہیں۔

ناول چوں کہ ادب کی ایک صنف ہے اس لیے ایک ادبی صنف کی حیثیت سے ناول میں اظہار و بیان کے وسائل ناول تنقید کا لازمی جز ہیں۔ لہٰذا دوسرے باب میں 'ناول میں اظہار و بیان کے وسائل' پر روشنی ڈالی گئی ہے جس کے تحت Myth اسطورہ، Irony طنز، Paradox قول محال، Imagery پیکر تراشی اور Symbol علامت، Stream of consciousness شعور کی رو، Interior monologue داخلی خودکلامی، Flash back فلیش بیک کے تعلق سے گفتگو کرتے ہوئے مثالوں کے ذریعے انھیں واضح کیا گیا ہے اور بتایا گیا ہے کہ ناول کی تفہیم میں ان کی شمولیت کس طور پر کارگر ثابت ہوتی ہے۔ تاکہ ناول میں واقعات کی پیش کش اور بیانیہ کی ساخت کو بہتر طور پر سمجھا جا سکے۔ یہ تمام طریقے فن پارے کی جمالیاتی معنویت اجاگر کرتے ہیں بشرطیکہ یہ عناصر صورت حال اور کردار کی تشکیل یا تفہیم میں معاون ثابت ہوتے ہوں۔ مزید اس باب میں راوی، بیانیہ اور نقطہ نظر کے متعلق تفصیلی گفتگو کی گئی ہے، ساتھ ہی ناول تنقید کے امکانات کو بھی مدنظر رکھا گیا ہے۔ اس کے بعد عملی تنقید کے تحت کسی نظریے یا تھیوری کے تناظر میں مختلف ناولوں کی تعبیر و تنقید کا کام انجام دیا گیا ہے اور کوشش کی گئی ہے کہ ناول تنقید کے روایتی طریقۂ کار سے قطع نظر، اس کو دیگر طرز سے متعارف کرایا جا سکے تاکہ اردو ناول کی تفہیم اور اس کی عملی تنقید کا دائرہ وسیع ہو سکے۔ اردو میں ناول کی تنقید کے بنیادی مباحث انھی مذکورہ اجزا پر مرتکز ہیں۔

میں پروفیسر نیلم فرزانہ صاحبہ، پروفیسر عقیل احمد صدیقی صاحب، پروفیسر خالد جاوید صاحب، پروفیسر ناصر عباس نیر صاحب کی بے حد ممنون ہوں کہ انھوں نے کتاب میں موجود کئی مضامین اور چند اہم بنیادی نکات کے سلسلے میں میری ذہن سازی کا کام کیا۔

میں پروفیسر الیاس شوقی صاحب کا خصوصی طور پر شکریہ ادا کرتی ہوں جنھوں نے کتاب کے مسودے کو مکمل پڑھنے کے بعد اپنی قیمتی رائے سے نوازا۔ ڈاکٹر مشرف علی صاحب اور عاطف نثار نجمی کا بھی شکریہ ادا کرتی ہوں جنھوں نے کتاب میں موجود تراجم پر نظر ثانی کا کام انجام دیا۔ کتاب کی تیاری اور معاونت میں، میں ڈاکٹر عبدالسمیع صاحب اور شاہد ملک صاحب کی تہہ دل سے شکر گزار ہوں جنھوں نے سچے کتاب دوست ہونے کا حق ادا کیا۔

سفینہ بیگم

گریٹر نوئیڈا (2022)

ناول کا تصور اور اس کی ساخت

ناول ایک بیانیہ صنف ہے جس کی بنیاد قصے پر ہوتی ہے۔ ازل سے ہی انسان کی سرشت میں تلاش وجستجو، کشمکش، فکروعمل کے اجزا موجود ہیں جو قصے کی اصل بنیاد ہے۔ داخلی کشمکش کو خارجی حقائق کے ساتھ اس طرح بیان کرنا کہ وہ ایک قصے کی شکل میں ابھر کر ہمارے سامنے آجائے اور ساتھ ہی تخیل کی آمیزش سے مواد کی تخلیق نو کا کام انجام دیا جائے جس پر حقیقت کا التباس ہو تو وہ ناول کہلاتا ہے۔ مختلف ادیبوں نے اپنے اپنے اندازِ فکر سے ناول کی تعریف متعین کی ہے۔ ایم۔ایچ ابرامس M.H Abrams(1912-2015) اپنی کتاب A Glossory of Literary Terms میں لکھتے ہیں:

> "The term for the novel in most European Languages is roman, which is derived from the medieval term, the *romance.* The English name for the form, on the other hand is derived from the Italian novella (literally "a little new thing" 1

ترجمہ؛ بیشتر یوروپی زبانوں میں ناول کے لیے جس اصطلاح کا استعمال ہوتا ہے، وہ رومان ہے اور اس ہیئت کا انگریزی نام وسطی دور کی اصطلاح The Romance (رومانس) سے ماخوذ ہے۔ جب کہ ناول کی اصطلاح اطالوی زبان کے لفظ ناویلا سے مشتق ہے جس کے لفظی معنی ''قدرے نئی چیز'' کے ہیں۔

آکسفورڈ انگلش ڈکشنری میں ناول کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

"Novel is a fictitious prose narrative or tale of considerable length, in which character and actions representative of real life of the past or present times are portraited in a plot of more or less complexity." 2

ترجمہ۔؛ناول ایک افسانوی نثر ہے یا ایک حد تک ایسی طویل کہانی جس میں کرداراوران کی حرکات وسکنات سے ماضی اور حال کی حقیقی زندگی کی تصویر کشی ،سادہ یا پیچیدہ پلاٹ کے توسط سے کی جاتی ہے۔

دنیا کا سب سے پہلا ناول سروانٹس(Cervants 1547-1616) کا Don Quixote ڈان کوئٹے ہے جو 1607 میں اسپین میں شائع ہوا۔اس کے بعد انگریزی زبان میں ناول کی ابتدا ہوئی۔ انگریزی کا سب سے پہلا ناول (1689-1761)Samoel Richardson سموئل رچرڈسن کا پامیلا Pamela (1740) ہے۔ بعد ازاں بتدریج ناول لکھنے کا ایک سلسلہ شروع ہوگیا۔یوں تو انگریزی میں بہت سے ناول لکھے گئے لیکن جن ناول نگاروں کے یہاں خاص طور پر جدید فکر، حقیقت نگاری، سماجی کشمکش، تلاش وجستجو، داخلی قوتوں اور خارجی حقائق کی بازیافت کا احساس زیادہ واضح ہوکر سامنے آتا ہے ان میں ڈینیل ڈیفو، رابنسن کروسو، رچرڈسن اور فیلڈنگ اہمیت کے حامل ہیں۔درج بالا ناول نگاروں کے ذریعے ناول نگاری کی ابتدا ہوئی جن میں فکری وفنی تعمیر وتشکیل کے ابتدائی نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں۔رفتہ رفتہ ناول نے ترقی کی منزلیں طے کیں اور فکروفن کے نئے پہلوؤں کو اپنے دامن میں سمیٹا جس میں فرد اور سماج کے باہمی رشتوں کی فنکارانہ پیش کش کو زیادہ اہمیت دی گئی۔مغرب میں ناول کی ابتدا کے جو اسباب ہیں اردو ناول کی ابتدا کے اسباب اس سے قدرے مختلف ہیں۔اردو میں خیالی داستانیں تھیں۔مغربی ناولوں کے مطالعے سے اردو کے ادیبوں نے محسوس کیا کہ اس زبان میں بھی ہندوستان کی سماجی زندگی کے مسائل اور حقائق، ناول کے فارم میں پیش کیے جاسکتے ہیں جو داستان کی خیالی دنیا سے مختلف، حقائق کی دنیا ہوگی اور جس کی معاشرے کو ضرورت بھی ہے۔لہٰذا ان مذکورہ باتوں کے پیش نظر اردو میں ناول کی طرف توجہ دی گئی۔گیان چند جین لکھتے ہیں:

''داستانوں کے زوال کے اسباب بہت روشن ہیں۔ ہر زبان میں اوّل اوّل فوق فطری رومانی قصوں کا رواج رہتا ہے۔ آخر میں ناولوں کی حقیقت نگاری ان کی جگہ لے لیتی ہے۔ جو قوم جتنی جلدی طبعی اور عمرانی سائنسوں کے جدید تخیلات کو گرفت میں لے سکی یعنی ذہنی بلوغ حاصل کر سکی اس میں محیر العقول قصوں نے ناولوں کے لیے میدان خالی کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ انگریزی ادب میں ناول نگاری کا افتتاح سترہویں صدی میں ہوگیا۔ اردو میں یہ منزل انیسویں صدی کے آخر میں آئی۔'' 3

گیان چند جین کے نزدیک اہم سبب جس نے زندگی کو حقائق سے جوڑنے کی کوشش کی وہ سائنس کی ایجاد ہے۔ سیاسی اور معاشی سطح پر دنیا کے مختلف علاقوں میں انقلاب رونما ہوتے رہے ہیں جن کے نتائج بھی دوررس ثابت ہوئے ہیں اور جنھوں نے بہت سے ممالک کی تہذیبوں کی جڑوں تک کو ہلا کر رکھ دیا ہے۔ ساتھ ہی انسانی ذہنوں کو سوچنے اور غور کرنے پر مجبور کیا ہے۔ اس اعتبار سے آہستہ آہستہ سائنس کی ایجاد و ترقی نے کچھ اذہان پر اپنا اثر قائم کیا اور ساری دنیا کو حقیقت کی طرف قدم بڑھانے کی ترغیب دی۔ ان میں سے ایک نام چارلس ڈارون Charles Darwin(1809-1882) کا ہے جس نے 1859 میں فلسفہ ارتقا پیش کیا اور اپنے تجربات اور عقل کی روشنی میں بتایا کہ انسان کی موجودہ صورت، ارتقائی مراحل طے کرنے کا نتیجہ ہے۔ ڈارون نے زندگی کا رخ فطرت اور عقل کی طرف موڑا جہاں سے حقیقت کی بازیافت ہوئی اور مسائل، عقل کی کسوٹی پر پرکھے جانے لگے۔ لوگوں نے طلسماتی دنیا کی گرفت سے نکل کر عقلیت پسندی اور سائنس کی طرف قدم بڑھایا۔ ڈارون کے ساتھ سگمنڈ فرائڈ Sigmund Freud(1856-1939) اور کارل مارکس Karl Marx(1818-1883) کے نظریات نے لوگوں کے ذہنوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا اور یہ سوچنے پر مجبور کیا کہ عقل سے بڑھ کر کچھ نہیں۔ یہی عقل ہمیں سوچنے سمجھنے کی صلاحیت دیتی ہے اور زندگی میں آنے والی مشکلات کا ہمت و حوصلے کے ساتھ مقابلہ کرنے کی تلقین کرتی ہے۔

ان بڑے فلسفیوں نے زندگی کی ان سچائیوں سے پردہ ہٹایا، جن سے لوگ صدیوں سے ناواقف تھے۔ ذہن و شعور کی باگ ڈور رسم و رواج کے ہاتھ میں تھی۔ چنانچہ سائنس کی ترقی و ترویج سے بڑے بڑے فلسفیوں نے کام لیا اور ذہن میں پڑی ہوئی گرہیں کھولیں۔ سماجی، معاشرتی،

مذہبی، اخلاقی، معاشی ہر قسم کے مسائل کو زیر بحث لایا گیا اور زندگی کی سچائیوں سے لوگوں کو روشناس کرایا۔ گویا وہ ساکت و جامد اصول جنھوں نے لوگوں کے ذہنوں اور سماج پر گرفت کر رکھی تھی، ٹوٹ کر پاش پاش ہو گئے اور ان میں ذہنی بیداری پیدا ہوئی جنھیں ناول میں جگہ دی جانے لگی۔ اس طرح ناول کی دنیا عقل اور منطق سے تشکیل دی گئی اور داستانوں کا اثر زائل ہونے لگا۔ مجموعی طور پر ناول کا یہ پس منظر ان اجزا کی طرف توجہ مبذول کراتا ہے جن کے ذریعے ناول کا تصور ترتیب و تشکیل کے مراحل طے کرتا ہوا اپنی صورت کو پہنچتا ہے اور ناول کی تعریف متعین کی جاتی ہے۔

ساخت:

مختلف اجزا کے درمیان باہمی تعلق کو ساخت سے تعبیر کیا جاتا ہے اور یہ ساخت ظاہری اور باطنی طور پر مرتب ہوتی ہے۔ مختلف اشیا کی ساخت، اشیا کے وجود کے اعتبار سے ہی متشکل ہوتی ہے اور اس میں استعمال ہونے والی عام اشیا کو مخصوص منصوبہ بندی کے تحت منظّم کیا جاتا ہے، تاکہ وہ طویل عرصے تک برقرار رہ سکے اور اس کی خوبصورتی بھی باقی رہے۔ ساخت کی تعریف یوں کی جا سکتی ہے:

"The arrangement of and relations between the parts or elements of something complex". 4

ترجمہ: کسی پیچیدہ شے کے عناصر یا حصوں کے درمیان تعلق اور ترتیب کو ساخت کہا جاتا ہے۔

یہ ساخت کی عمومی تعریف ہے لیکن جب ادبی ساخت کے متعلق گفتگو کی جاتی ہے تو تصورات قدرے تبدیل ہو جاتے ہیں۔ یہاں فن پارہ، زبان و بیان اور معانی کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ فن پارے کی ماہیت کی تفہیم کے لیے ساخت کو سمجھنا نہایت ضروری ہے تاکہ اس بات کی وضاحت ہو سکے کہ فن پارے کی تشکیل کے بنیادی اصول کیا ہیں اور اس کی تفہیم کیوں کر ممکن ہے۔ اس طرح ادبی ساخت کی تعریف یوں کی جا سکتی ہے کہ متن کے مختلف حصوں میں ترتیب و تنظیم کی نوعیت کو ساخت کہا جاتا ہے جس سے ایک خاص معنی کی ترسیل بآسانی ہو سکے۔ گوپی چند نارنگ کے مطابق ساخت کا مجموعی نظام اصلاً تجریدی نظام ہے۔ لکھتے ہیں:

''ہر زمرے میں عناصر کے پس پشت رشتوں کا ایک نظام ہے جس کے تفاعل سے معنی کی ترسیل ہوتی ہے۔ گویا عناصر میں رشتوں کا نظام جو نوعیت کے اعتبار سے تجریدی ہے اور جو ارتباط و تضاد کے دوہرے تفاعل کا حامل ہے اور جس کی بدولت معنی قائم ہوتے ہیں، ساخت (Structure) کہلاتا ہے۔''5

ادبی ساخت کے اس تصور کو دو اصطلاحوں Langue لانگ اور Parole پیرول کے ذریعے مزید واضح کیا جا سکتا ہے جس سے زبان کی حقیقت کا ادراک ہوتا ہے اور یہ ادراک علم العلامات (Semiology) سے منسلک ہے۔ لانگ Langue کے بغیر پیرول Parole کا تصور ممکن نہیں۔ Langue کا تعلق ہمارے ذہن سے ہے یعنی وہ تجریدی نظام (Abstract System) جس کی بنا پر متن تشکیل دیا جاتا ہے یا کوئی زبان بولی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک لفظ ''درخت'' ہے تو اس سے فوراً ذہن میں درخت کی تصویر ابھرے گی نہ کہ ''درخت'' لفظ کو شکل دینے والے حروف جب کہ Parole اس لفظ ''درخت'' کا فی الواقعہ استعمال ہے خواہ وہ تحریری ہو یا تقریری۔ ڈیوڈ کرسٹل David Crystal(1941) نے لانگ Langue اور پیرول Parole کے متعلق یوں بیان کیا ہے:

"A French term introduced into LINGUISTICS by Ferdinand de Saussure, to distinguish one of the senses of the word 'LANGUAGE'. It refers to the language system shared by a community of speakers, and is usually contrasted with 'parole', which is the concrete act of speaking in actual SITUATIONS by an individual." 6

ترجمہ:ایک فرانسیسی اصطلاح جس کو فرڈینینڈ دی سوسئیر نے لسانیات میں متعارف کرایا، جو لفظ ''زبان'' کو سمجھنے میں امتیازی حیثیت رکھتی ہے۔ Langue کا تعلق زبان کے نظام سے ہے جس سے بولنے والوں کی جماعت اتفاق کرتی ہے اور عام طور پر یہ Parole کی ضد ہے جو کسی فرد کے ذریعے حقیقی حالات میں تکلم کا واضح طریقۂ کار ہے۔

"It refers to the concrete UTTERANCES produced by individual

speakers in actual situations, and is distinguished from *Langue*, which is the collective LANGUAGE SYSTEM of a SPEECH community." 7

ترجمہ۔ مخصوص حالات میں کسی واحد متکلم کے ذریعے ٹھوس بیانیے کا وجود میں لانا Parole کہلاتا ہے۔ یہ Langue سے مختلف ہے جو بولنے والوں کی جماعت کا مجموعی لسانی نظام ہے۔

گوپی چند نارنگ اس کے متعلق لکھتے ہیں۔:

''Langue زبان کا جامع تجریدی نظام ہے اور Parole اس کی وہ محدود انفرادی شکل جو بولنے والے کے تکلم میں ظاہر ہوتی ہے۔'' 8

ان تعریفوں سے زبان کی تشکیل کے بنیادی نظام سے واقفیت فراہم ہوجاتی ہے لیکن لسانیات کی رو سے متن کی ترتیب میں مختلف اجزا کی نشاندہی بھی ایک ضروری امر ہے جس سے ایک مکمل فن پارہ وجود میں آتا ہے۔ ذیل میں وہ اصطلاحات دی جارہی ہیں جن کے بغیر متن کی منظم شکل اور اس کی ساخت کو نہیں سمجھا جاسکتا۔

۱۔ **Phonetics** = علم اصوات۔ عمومی طور پر کسی بھی زبان کے حروف اور ان کی تجوید سے متعلق علم۔

۲۔ **Phonology** = خصوصی طور پر کسی بھی زبان کے حروف کے استعمال کا طریقۂ کار۔

۳۔ **Morphology** = الفاظ کی شکلوں کا مطالعہ۔ یعنی کس طرح سے الفاظ کو ترتیب و تشکیل دیا جاتا ہے۔

۴۔ **Syntax** = علم نحو۔ جملے میں کون سا فقرہ یا فعل، فاعل، مفعول کو کس جگہ استعمال کیا جائے گا اس کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

۵۔ **Semantics** = زبان میں الفاظ کے معانی وتعبیر۔

۶۔ **Pragmatics** = الفاظ کو اس کے سیاق وسباق میں پرکھنا۔

درج بالا تمام اصطلاحات زبان کے نظام، الفاظ اور ان کے معانی کے مطالعے سے تعلق

رکھتی ہیں۔ لسانیات کی ان اصطلاحات نے متن کی تعمیر وتشکیل، افہام وتفہیم اور اس کے تعین قدر کو ممکن بنایا ہے۔ زبان خواہ کوئی بھی ہو اس میں درج بالا تمام اصولوں کی کارفرمائی ضروری ہے تبھی متن کی ایک مکمل ساخت وجود میں آتی ہے۔

ادبی طور پر فکشن ہو یا شاعری ساخت کے اپنے اصول ہوتے ہیں جس سے کوئی بھی فن پارہ مستثنیٰ نہیں ہوسکتا اور ان اصول وضوابط کی بنا پر ہی فن پارے کی شعریات کو جانچا جاتا ہے۔ ناول کی ساخت سے وابستہ جن خصوصی عوامل کو زیر بحث لایا جاتا ہے وہ پلاٹ، کردار اور زمان ومکاں کے اجزا یا عناصر ہیں۔ انھی اجزا کے تحت واقعات کی نوعیت کا مطالعہ کر کے ہم ناول کے منظرنامے کو ساخت کی سطح پر بخوبی سمجھ سکتے ہیں۔ یہ تینوں عناصر ناول کی ساخت میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں جن کے بغیر ناول کا وجود ممکن نہیں ہے۔ ابتدائی ناولوں میں پلاٹ، کردار اور زمان ومکاں کے روایتی طریقۂ کار کو ہی اختیار کیا گیا۔ انسانی زندگی کے خارجی مظاہر کو ناول میں پیش کیا جاتا رہا اور اس کے توسط سے کہانی ارتقائی منازل طے کرتے ہوئے آگے بڑھتی رہی۔ ناول نگار کی رسائی فرد کے ذہنی خلفشار اور داخلی انتشار تک نہیں تھی لیکن جب زمانے میں ہونے والے تغیرات اور وقت و حالات کے پیش نظر تبدیلیاں رونما ہوئیں تو اردو ناول نگاری کے فن میں مختلف النوع اور کثیر الجہات صورتیں سامنے آتی گئیں۔ اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

> ’’ناول ایک منجمد یا Static مرکب اکائی نہیں رہا بلکہ اس کی وضع میں ایک نوع کی حرکت پیدا ہوگئی، واقعات یا پلاٹ کے دروبست، تنظیم اور سمت ورفتار کے لحاظ سے بھی، اور کرداروں کی ہیئت اور ان کی شخصیت اور محرکات کے اعتبار سے بھی۔ بہ الفاظ دیگر یہ کہیے کہ ناول کے اسٹرکچر (Structure) کا پورا منظرنامہ ہی بدل گیا۔ قصہ کہانیوں میں وہ کشش جو تفنن طبع یا وقت گزاری کا وسیلہ سمجھی جاتی تھی۔ اب زندگی میں بصیرت کے حصول اور انسانی کرداروں کی پیچیدگیوں اور نزاکتوں کے فہم وادراک کے اظہار کے طور پر تیز تر ہوگئیں۔ اور ایسا لگنے لگا کہ ناول کا قصہ یا پلاٹ مختلف سمتوں کی طرف کھلنے اور قاری کو ان سمتوں کی طرف لے جانے کا ایک موثر وسیلہ ثابت ہوسکتا ہے۔ یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ پہلے فکر ونظر کا مرکز ومحور ایک یا ایک سے زیادہ سلسلۂ واقعات ہوا کرتا تھا جو ایک طرح کے تسلسل کا پابند ہوتا تھا اور کڑے

طور پر سبب و نتیجے کے قانون کے تابع۔اب زور واقعات کے تسلسل پر اور انہیں جبر و لزوم کا
پابند بنانے پر نہیں بلکہ انہیں پہلو بہ پہلو رکھنے یعنی ایک طرح کی Juxsta Position پر دیا
جانے لگا۔'' 9

اردو ناول میں ایسے تجربات بھی کیے گئے جن کی بنیاد بقول عقیل احمد صدیقی Mythical Structure پر رکھی گئی۔ان کے نزدیک بیدی کے ناول ''ایک چادر میلی سی'' کے پلاٹ کی ساخت اسطوری ہے جس میں انھوں نے مثبت اور منفی پہلوؤں کے زیر اثر پلاٹ کو ترتیب دیا ہے۔عقیل احمد صدیقی لکھتے ہیں:

''بیدی نے ویسے تو متعدد کہانیوں میں متھ کا استعمال کیا ہے لیکن ناول ''ایک چادر میلی سی'' کو
یہ امتیاز حاصل ہے کہ اس میں اسٹرکچر بھی اسطوری Mythical ہے۔اور متھ کو اپنے اظہار
کے لیے ایک ٹھوس سماج درکار ہے۔ایک ایسا سماج جو داخلی انتشار، جنگ اور سب سے زیادہ
یہ کہ وقت کی سنگ دلی کا شکار ہو اس لیے بیدی نے رانو کی زندگی کو ایک عہد کا حوالہ بنا کر
ناول کا اسٹرکچر دوادوار میں قائم کیا ہے۔'' 10

مختلف تجربات کے ذریعے اردو ناول کی ساخت میں جو تبدیلی آئی ان میں قرۃ العین حیدر کے ناول ''آگ کا دریا'' اہمیت کا حامل ہے جس میں انھوں نے فلسفیانہ بصیرت کے پیشِ نظر ڈھائی ہزار سالہ تاریخ کو مربوط کیا ہے لیکن اس کے ارتباط و اتصال کی بنیاد بظاہر کسی واضح نکات پر قائم نہیں کی گئی ہے ایک عہد کے بعد دوسرے عہد کا بیان بالواسطہ طرز اظہار پر مبنی ہے لیکن غور کرنے پر تاریخی عوامل اور کرداروں میں در آئی تبدیلی کے باعث بآسانی عہد کی تبدیلی کو سمجھا جا سکتا ہے۔اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

''اردو ناول کی روایتی اور مروجہ تکنیک میں قرۃ العین حیدر کا ناول ''آگ کا دریا'' ایک اہم
اور معنی خیز انحراف کی خبر دیتا ہے۔'' 11

انور سجاد نے ''خوشیوں کا باغ'' لکھ کر اردو ناول نگاری کی ساخت کو ایک نئے تجربے سے آشنا کیا۔جس میں واحد متکلم ''میں'' کے ذریعے پاکستان کی شہری زندگی میں پھیلے ہوئے انتشار، ذہنی ناآسودگی، بدحالی اور درد و کرب کو علامتی و استعاراتی انداز میں اس طرح بیان کیا ہے کہ یہ

ناول ایک تجریدی فن پارے کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ اس ناول کی ساخت کی تشکیل میں، مصوری کی تکنیک کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ جس طرح مصور مختلف رنگوں اور تصاویر کو کینوس پر، اس طور سے پھیلاتا ہے کہ وہ ایک تجریدی آرٹ (Abstract Art) کا نمونہ معلوم ہونے لگتا ہے اور تصاویر میں موجود تمام حصے اور رنگوں کے Shades مختلف ہونے کے باوجود ایک منفرد تاثر قائم کرتے ہیں اور ایک دوسرے سے منسلک نظر آتے ہیں۔ ان کا محور، ایک مرکزی نقطہ یا ایک مرکزی خیال ہوتا ہے۔ اسی طریقۂ کار کو مدنظر رکھتے ہوئے ''خوشیوں کے باغ'' کی ساخت میں تعمیر و تنظیم پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے جس میں انور سجاد نے اپنے ٹھوس ویژن (Vision) کے ذریعے عہد کی سیاسی، سماجی، مذہبی، معاشرتی، تہذیبی اور نفسیاتی پیچیدگیوں اور الجھنوں کو پیش کیا ہے جو بظاہر تو Collage کی مانند منتشر ہیں لیکن غور کیا جائے تو باطنی طور پر تمام واقعات ایک دوسرے سے منضبط نظر آتے ہیں۔ ناول میں جگہ جگہ ماہر مصور بوش کی تصویروں کو تحریری شکل میں قلم بند بھی کیا گیا ہے۔ چوں کہ جدید فن کا تقاضا فنّی اقدار کو منہدم ہونے سے بچانا ہے اور ادب آرٹ کا نمونہ ہوتا ہے جس کا مقصد فنّی عوامل کے ذریعے ساخت کی تجسیم و تشکیل ہے۔ اسی کے پیشِ نظر ناول ''خوشیوں کا باغ''، تشکیل دیا گیا۔ انور سجاد اس ناول کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

> ''میرا مسئلہ شاید بالکل ذاتی نوعیت کا ہے کہ بدلتی ہوئی حقیقتوں کے ادراک کی کوشش میں نئی صورت حال کے توسط سے نفسِ مضمون (زندگی کے بارے میں نکتہ نظر؟) اور ہیئت کے درمیان جمالیاتی اعتبار سے وہ عمیق لیکن نازک جدلیاتی توازن کیسے قائم رکھا جائے کہ جس کا ایک پلڑا شمہ برابر بھی جھک جائے تو فن کا سارا نظام درہم برہم ہو جاتا ہے۔ میں اپنی کہانیوں میں اس مسئلے سے نبرد آزما ہونے کی کوشش کرتا ہوں۔ یہ ناول بھی اس نبرد آزمائی سے مستثنیٰ نہیں۔'' 12

اس کے علاوہ بانو قدسیہ کا ناول ''راجہ گدھ'' ایک فکر انگیز ناول ہے جس میں گدھ کو علامت کے طور پر استعمال کیا ہے، ساتھ ہی سائنٹفک اصول و نظریات کے ذریعے ناول کی ساخت میں تہہ داری اور معنویت پیدا کی گئی ہے۔ ناول میں پرندوں کی مجلس آرائی اور ان کی پیش کش معنی خیز حکمت عملی کے تحت کی گئی ہے اور بالواسطہ طریقے سے حرام و حلال کی تفریق کو واضح کیا گیا ہے جس

سے پلاٹ میں تہہ داری اور ناول کے حسن میں اضافہ ہوتا ہے۔اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں۔:

''اس بھری محفل میں جہاں بھانت بھانت کے پرندے اقصائے عالم سے آ کر جمع ہوئے ہیں۔سب سے ممتاز مقام راجہ گدھ کو حاصل ہے یا اسے تفویض کیا گیا ہے۔یہی وہ استعارہ ہے جو اس پورے ناول کی تنظیم میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔کسب حرام کرنے والوں کی یہ فصیح ترین علامت ہے جو وضع کی گئی ہے اور اس کی خارجی تجسیم شروع ہی میں اس طرح سامنے لائی گئی اور اسے اس طرح متشخص کیا گیا۔''13

اس کے بعد اسلوب احمد انصاری نے راجہ گدھ کا ایک اقتباس نقل کیا ہے:

''ہر وہ شخص جس کی روح میں حرام پہنچ رہا ہو، چہرے بشرے سے راجہ گدھ بن جاتا ہے، اس کی آنکھیں دھنسی ہوئی، چہرہ سبزی مائل پیلا، بال بکھرے ہوئے اور ہڈیاں نمایاں ہوتی ہیں۔روح کا حرام کھانے والا ہزاروں میں پہچانا جاتا ہے؛ ہزاروں میں لاکھوں میں۔''14

درج بالا مثالوں کے علاوہ بھی اردو ناول میں ساخت کے بہت سے تجربات کیے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر عبداللہ حسین کا ناول قید، خدیجہ مستور کا آنگن، عزیز احمد کا جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں، شمس الرحمٰن فاروقی کا کئی چاند تھے سرِ آسماں، مرزا اطہر بیگ کا غلام باغ وغیرہ جو اردو ناول نگاری کی تاریخ میں اہمیت کے حامل ہیں۔

پلاٹ:

واقعات کا بیان، جس میں منطقی ربط و تسلسل کا خیال رکھا جاتا ہے پلاٹ کہلاتا ہے۔(پلاٹ کی سب سے اہم ضرورت کہانی پن کا موجود ہونا ہے)۔کہانی یا قصے کے وجود سے پلاٹ ترتیب و تشکیل پاتا ہے۔کہانی، پلاٹ کے لیے محض، مواد کا کام کرتی ہے اور پلاٹ، کہانی کو مختلف زاویوں سے پیش کر کے معنی کی کئی جہات فراہم کرتا ہے۔اس کے لیے قصے میں علت و معلول، سبب و نتیجے کا باہمی ربط ناگزیر ہے اور یہ ربط ایسا ہو جس سے قاری کی دلچسپی اور جستجو برقرار رہے خواہ یہ ربط براہِ راست ہو یا بالواسطہ۔میریم ایلٹ Miriam Allott(1920-2010) ایک انگریزی ناول کے حوالے سے پلاٹ کے متعلق لکھتی ہیں:

"Here is 'Plot' enough, its sequence ordered by a particularly mature

conception of the relationship between cause and effect: one which provides, more over, plenty of entertainment for the reader who wants to know 'what happens next'." 15

ترجمہ۔: یہاں پلاٹ کو مناسب ،اس کے علت و معلول کے درمیان تعلق کے خاص پختہ تصور کے ذریعے سلسلہ وار ترتیب دیا گیا ہے۔مزید برآں یہ قاری کے لیے تفریح کے وافر مواقع فراہم کرتا ہے جو یہ جاننا چاہتے ہیں کہ آگے کیا ہوگا۔

درج بالا مثال کی بنیاد پر پلاٹ کی ایک صفت کو سمجھا جاسکتا ہے۔کہانی کا ابتدائی، درمیانی اور اختتامی حصہ ایک دوسرے سے منضبط ہوتا ہے۔ قصے کو دلچسپ بنانے کے لیے اس میں مختلف واقعات کو مختلف انداز سے پیش کیا جاتا ہے۔ناول نگار کو چاہیے کہ وہ انھی واقعات کو شامل کرے جو قصے کو آگے بڑھانے میں مددگار ثابت ہوں۔ناول کے پلاٹ کی تشکیل اس بات کی متقاضی ہے کہ اسے فنکارانہ ہنرمندی سے اس طرح ترتیب دیا جائے کہ ابتدا، وسط، انجام کے درمیان کوئی جھول واقع نہ ہو اور کسی بھی غیر ضروری واقعے کی شمولیت ناول کی فضا کو بوجھل نہ کرے۔ پلاٹ میں اس بات کا بھی خیال رکھا جاتا ہے کہ کس طرح ماقبل قصہ، مابعد قصے پر اثر انداز ہو رہا ہے۔ارسطو نے ابتدا، وسط اور انجام کے متعلق بوطیقاPoetics میں لکھا ہے:

"A whole is that which has a begining, a middle and an end. A begining is that which does not itself follow anything by casual necessity, but after which someting naturally is or come to be. An end, on the contray is that which itslef naturally follows some others thing, either by necessity, or as a rule but has nothing following it. A middle is that which follows something as some other thing follows it." 16

شمس الرحمٰن فاروقی نے درج بالا اقتباس کا ترجمہ اس طرح کیا ہے:

ترجمہ۔: سالم اسے کہتے ہیں جو آغاز، وسط اور انجام رکھتا ہو۔آغاز کے لیے ضروری نہیں کہ

اس سے پہلے بھی کچھ ہو چکا ہو اور اس کا آغاز سے وہی تعلق ہو جو علت و معلول میں ہوتا ہے
مگر آغاز کے بعد کوئی چیز فطری طور پر موجود یا واقع ہوتی ہے۔ اس کے برخلاف انجام وہ
ہے جو فطری طور پر کسی وقوعے کے عقب میں آئے، چاہے از روئے قاعدہ، چاہے ضرورتاً
، لیکن انجام کے بعد کچھ اور نہیں واقع ہوتا۔ وسط وہ ہے جس سے پہلے بھی کچھ ہوتا ہے اور
جس کے عقب میں بھی کچھ آتا ہے۔ لہذا خوبی سے تعمیر کیا ہوا پلاٹ وہ ہے جو ان اصولوں کی
پابندی کرے۔ 17

لیکن یہ تعریف ان ناولوں پر پوری اترتی ہے جن میں قصے کو ترتیب وار بیان کیا جائے۔
مثال کے طور پر گئو دان، ٹیڑھی لکیر وغیرہ۔ گوپی چند نارنگ، ارسطو اور روسی نقاد وکٹر شکلووسکی
Viktor Shklovsky (1893-1984) کے نظریۂ پلاٹ سے متعلق اپنی کتاب میں لکھتے ہیں:

''ارسطو نے بوطیقا (باب ششم) میں پلاٹ (Mythos) کی تعریف کرتے ہوئے کہا ہے کہ
پلاٹ بنتا ہے واقعات کی ترتیب سے۔'' 18

اس تعریف کے برخلاف۔؛

''شکلووسکی نے ٹرسٹرم شینڈی سے بحث کرتے ہوئے واضح کیا ہے کہ پلاٹ محض واقعات
کی فنی ترتیب کا نام نہیں بلکہ وہ تمام لسانی پیرایے اور وسائل بھی پلاٹ کی فنی تنظیم کا حصہ ہیں
جو واقعات کے بہاؤ کو روکتے ہیں یا ان کو دھیما کرتے ہیں یا ان کی رفتار میں دخل انداز
ہوتے ہیں۔ ناول میں قاری کی توجہ کو ہٹانا، واقعات کو آگے پیچھے کرنا، بیان کو طول دینا یا مختصر
کرنا، یہ سب پیرایے ہیں جو پلاٹ کی ہیئت کا حصہ ہیں اور اس کو بروئے کار لانے میں
مددگار ہوتے ہیں۔'' 19

درج بالا تعریف میں ارسطو کے نظریۂ پلاٹ کے مقابلے میں شکلووسکی کا نظریۂ پلاٹ زیادہ
قوی اور متنوع ہے۔ محض واقعاتی ترتیب سے پلاٹ کی تعریف متعین نہیں کی جاسکتی۔ اس کے لیے
شکلووسکی کی وضاحت کو مد نظر رکھنا زیادہ سودمند ہوگا۔ گوپی چند نارنگ مزید لکھتے ہیں:

''ارسطو اور شکلووسکی کے نظریۂ پلاٹ میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ ارسطو کے یہاں پلاٹ
بہر حال زندگی کی بنیاد اور اصلی صداقتوں کو بیان کرنے کا نام ہے۔ اس کے برعکس ہیئت

پسندوں (شکلووسکی) کے یہاں مسئلہ صداقت یا عدم صداقت کے بیان کرنے کا نہیں بلکہ اس کے اجنبیانے (Defamiliarization) کا ہے جس کے نتیجے کے طور پر کوئی بھی صداقت یا واقعہ فن کا حصہ بنتا ہے اور فنی طور پر کارگر ہو پاتا ہے۔ غرض پلاٹ، واقعات یا موضوع کی افسانویت سے تشکیل پاتا ہے۔'' 20

یہاں لفظ Defamiliarization نہایت اہمیت کا حامل ہے جس کے اصطلاحی معنی ہیں: موجودہ یا عام صورت حال کے مروجہ طرز اظہار سے انحراف کرتے ہوئے، قصے کو اس انداز سے پیش کرنا کہ وہ اجنبی معلوم ہونے لگے، یہاں اجنبی سے مراد نیا پن ہے مثال کے طور پر ایک ہی موضوع کو دو تخلیق کار ایک جیسے انداز میں بیان کر رہے ہیں لیکن تیسرا تخلیق کار اس موضوع کو اجنبی طرز پر اس انداز سے برتے کہ پیش کش کے اس طریقۂ کار سے قاری پہلی مرتبہ آشنا ہو رہا ہو، تو یہ طریقۂ کار قاری کے فہم وادراک کو اپنی گرفت میں لے کر حیرت میں مبتلا کر دیتا ہے کیوں کہ اس سے قبل وہ صورت حال کے ایسے طرز اظہار سے واقف نہیں ہوتا ہے۔ یہ طریقہ کار، صورت حال کی پیش کش کا نہ صرف جدید تصور پیش کرتا ہے بلکہ ناول کو مختلف زاویوں سے دیکھنے کی ترغیب بھی دیتا ہے۔ پلاٹ کے متعلق شکلوسکی کی یہ تعریف اس کے بنیادی سروکار کی جانب توجہ مبذول کراتی ہے۔

ناول میں پلاٹ کے روایتی اجزا سے قطع نظر اس کی افہام وتفہیم کا عمل اس وقت بہتر طور پر ممکن ہو سکے گا جب پلاٹ کی روح میں اتر کر واقعات کی کڑیوں کا مطالعہ کیا جائے کیوں کہ اکثر و بیشتر ناول کے پلاٹ میں ابتدا، وسط اور انجام کی سطح مختلف ہوتی ہے جس میں واقعے کو سمیٹنے اور پھیلانے کا عمل Situation یعنی صورت حال پر مبنی ہوتا ہے۔ Situation ہی واقعات میں پیش آنے والے عمل اور رد عمل کا رخ بنیادی واقعے کی طرف موڑتی بھی ہے، اس سے انحراف بھی کرتی ہے اور کبھی اسے التوا میں بھی رکھتی ہے۔ درحقیقت صورت حال (situation) ہی واقعات کی تخلیق کا موجب ہوتی ہے۔ صورت حال، کردار کی سوچ اس کے فکر وعمل اور ذہنی تحرک کو متعین کرتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک شخص بہت دیر سے اپنے کام میں منہمک ہے۔ اچانک اسے بہت تیز بھوک لگی وہ باورچی خانے کی طرف گیا لیکن راستے میں ہی فون کی گھنٹی نے اس کے قدم روک لیے

۔اب آیا وہ پہلے کھانا کھائے گا یا فون اٹھانے کے لیے کمرے کی طرف واپس جائے گا اس کے لیے دونوں میں سے کون سا کام بے حد ضروری ہے۔ناول میں پلاٹ کے اجزا ابتدا یا وسط یا انجام میں اس طرح کی صورت حال سے کردار کے ان عوامل اور نکات کا مطالعہ کیا جاتا ہے جن کی بنیاد پر ناول میں اس کے وجود کی حیثیت قائم ہوتی ہے۔اس صورت حال سے پیدا ہونے والا عمل یا ردعمل واقعے کو تشکیل دیتا ہے۔فرض کیجیے وہ اپنی بنیادی ضرورت بھوک ،کو مٹانے کے لیے فون کی گھنٹی کو مسلسل نظر انداز کرتا ہے، ہوسکتا ہے کسی کی موت کی خبر ہو یا اس کے آفس سے فون ہو،اور فون کی گھنٹی کو نظر انداز کرنے کی صورت میں جو واقعہ رونما ہوگا وہی پلاٹ کو تشکیل دے گا،اسی کی بنیاد پر پلاٹ کے اجزا کا عمیق مطالعہ کیا جاتا ہے اور اس میں ربط و تنظیم کو مدنظر رکھتے ہوئے کردار کی شخصیت کو معانی پہنائے جاتے ہیں۔

واضح رہے کہ پلاٹ کا ابتدائی وسط اور انجام صورتِ حال اور واقعے سے تشکیل پاتا ہے،یعنی Situations اور Incidents سے۔ان دونوں اصطلاحات میں فرق ہے۔صورتِ حال کا مطالعہ مجموعی طور پر کیا جاتا ہے اور اس سے واقعات کے رونما ہونے کا اندازہ لگایا جاتا ہے جب کہ واقعات کو جزوی طور سے جانچا جاتا ہے اور واقعات میں موجود بنیادی محرکات کی نشاندہی کی جاتی ہے جس سے پلاٹ کی صورت گری ہوتی ہے۔مثال کے طور پر خدیجہ مستور کا ناول آنگن ،جس میں آزادی کی جدوجہد ایسی صورت حال ہے جو ناول میں واقعات کو جنم دیتی ہے اور کرداروں کی سوچ کی نہج متعین کرتی ہے اس صورت حال کے نتیجے میں پیدا ہونے والے مسائل ہر کردار کی اپنی کہانی بیان کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور یہی بنیادی اجزا ناول کے مرکزی خیال کو تقویت بخشتے ہیں مثال کے طور پر پرتگالی ناول نگار حوزے سارا ما گو (Jose Saramago 1922-2010) کا ناول اندھے لوگ (Blindness) میں لوگوں کے اچانک اندھے ہوجانے سے پیدا ہونے والی صورت حال مختلف واقعات کو جنم دیتی ہے۔ان تمام اندھے لوگوں کو ایک asylum میں قرنطینہ کردیا جاتا ہے،اب اس صورتِ حال میں تمام کرداروں کے ساتھ واقعات مختلف پیرایے میں جنم لیتے ہیں۔لہٰذا پلاٹ کا جائزہ لینے میں صورت حال کو مدنظر رکھنا نہایت ضروری ہے۔

دراصل صورت حال اور واقعات کا تعلق دائروی Circular ہوتا ہے۔ (Situation+

(Incident+Situation+Incident) جو پلاٹ کی ابتدا، وسط اور انجام کے محور پر گھومتا رہتا ہے، یہ وقتاً فوقتاً ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ کبھی صورت حال تو کبھی واقعہ ایک دوسرے کے رونما ہونے کا سبب بنتے ہیں۔ ناول میں اس بات کا تعین نہیں کیا جا سکتا کہ آیا صورت حال زیادہ اہم ہوتی ہے یا کردار کیوں کہ ان دونوں اجزا کا عمل دخل ناول میں متوازی (Parallel) سطح پر کام کرتا ہے۔ اسے کسی مخصوص خانے میں نہیں رکھا جا سکتا بعض دفعہ اپنے موضوع کے پیش نظر کبھی صورت حال اہمیت اختیار کر جاتی ہے تو کبھی کردار۔ کردار کی سوچ، فکر و عمل، ذہنی رویئے پلاٹ کی ہر سطح پر گہرا اثر مرتب کرتے ہیں بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ واقعات کو آگے بڑھانے یا التوا میں رکھنے کا عمل انھی کرداروں کے حرکت و عمل پر مبنی ہوتا ہے جو صورتِ حال کو مزید پیچیدہ بناتے ہیں یا اسے سلجھانے کی کوشش کرتے ہیں اور انجام کی جانب لے جاتے ہیں۔ صورتِ حال کے پیش نظر کرداروں کے طرزِ عمل، طرزِ فکر اور طرزِ احساس کا مطالعہ کیا جاتا ہے جس کی بنیاد پر واقعات کے آگے بڑھنے اور پیچھے پلٹنے کا عمل جاری رہتا ہے ساتھ ہی یہ عمل نئی صورت حال کے لیے مواد بھی فراہم کرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کا ناولٹ ''اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو'' میں رشکِ قمر کو اپنی زندگی میں جس صورت حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے وہ انتہائی کرب انگیز ہے، کراچی سے واپسی پر گذشتہ تمام واقعات (اپنی بیٹی ماہ پارا کی موت، شوہر کی بیوفائی) کے سبب وہ ٹوٹ جاتی ہے۔ اپنے وجود کی کرچیوں کو سمیٹے واپسی پر اسے بہن جمیلن اور خالو کی موت مزید نڈھال کر دیتی ہے۔ فرہاد کی بے نام محبت کو کھونے کا افسوس اور بے روزگاری کا خوف یہ ایسے مسائل ہیں کہ قاری کی امید کے مطابق ان حالات میں ممکن تھا کہ وہ خودکشی کر لیتی لیکن ناول نگار کو یہاں موت سے کہیں بدتر صورت حال کے آثار پیدا کرنے تھے اور یہ اس ناول کا کمال ہے۔ آخر میں رشک قمر کے عمل کا بیان اس طرح ہے:

> ''قمرن کھپریل میں آئی۔ بوسیدہ تخت کو جھاڑن سے خوب اچھی طرح صاف کیا اس پر چادر بچھائی اور ساری اپنے سامنے پھیلا کر اس پر چھپے بیل بوٹوں کو غور سے دیکھا۔ سوئی میں سفید دھاگہ پرویا۔ دیوار کے سہارے بیٹھ کر ساری کا آنچل گھٹنوں پر پھیلایا اور بوٹا کاڑھنا شروع کیا۔ تب وہ دفعتاً اپنا سر گھٹنوں پر رکھ کر پھوٹ پھوٹ کر رونے لگی۔''20

(Situation+Incident+Situation+incident) عبداللہ حسین کے ناول قید میں کرداروں کے افعال و اعمال اور حرکات سے صورت حال جنم لیتی ہے اور صورتِ حال کے نتیجے میں رونما ہونے والے واقعے کو ناول کے ابتدائی صفحات میں بیان کیا گیا ہے۔ جو انجام کا ایک حصہ ہے اس میں ایک کردار کو برہنہ عورت کے جسم پر محض ہاتھ پھیرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ یہاں واقعے کے متعلق روایتی تصور کہ ''آگے کیا ہوا، پھر کیا ہوا'' اپنے محور سے قدرے ہٹ جاتا ہے اس کے برعکس واقعے کے متعلق قاری کے ذہن میں ایک وسیع تصور قائم ہوتا ہے۔ یہ ناول کے متعلق وضع کردہ روایتی اصولوں سے انحراف کی ایک شکل ہے۔ یہاں پلاٹ کے بنیادی اجزا ابتدا، وسط اور انجام مطلقاً خلط ملط ہو گئے ہیں جس میں واقعات کی ترتیب و تنظیم میں التوا کے عمل کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ اس ناول میں واقعے کے آگے جانے اور پیچھے پلٹنے کا عمل جاری رہتا ہے جو ساخت میں نئے تجربے کو متعارف کراتا ہے۔ درج بالا بیانات کو ذہن میں رکھتے ہوئے پلاٹ کے تمام حصوں کے بین السطور نکات کے تفہیم و تجزیے سے ناول کے تعین قدر کی کوشش کی جا سکتی ہے۔

پلاٹ کی ساخت دو طرح سے ترتیب دی جاتی ہے۔ منظم اور غیر منظم۔ منظم پلاٹ اسے کہتے ہیں جس میں واقعات کی ترتیب میں تسلسل کا خیال رکھا جائے اور ایک کے بعد دوسرا واقعہ، قصے کو آگے بڑھانے میں مدد کرے۔ مثال کے طور پر:

> ''عابد اپنے تین بچوں کے ساتھ ایک چھوٹے سے گھر میں رہتا تھا۔ اس کی بیوی کا انتقال ہو چکا تھا۔ وہ اپنے بچوں کا پیٹ پالنے کے لیے بہت محنت و مشقت کرتا تھا۔ اس کے تینوں بچے اکثر بیمار رہتے تھے جس کی وجہ سے عابد نے دوسری شادی کرنے کا فیصلہ کر لیا تھا۔ لیکن اس کے لیے اس کے پاس پیسے نہیں تھے۔ بچوں سے وہ بہت محبت کرتا تھا۔ ایک دن چھوٹا بیٹا اچانک گھر سے غائب ہو گیا۔ عابد بہت پریشان ہوا۔ بہت ڈھونڈھنے پر بھی اس کا کچھ پتا نہ چلا۔ اسی طرح آٹھ سال گزر گئے ایک دن عابد شہر اپنا مال بیچنے کی غرض سے گیا تو اپنے بیٹے پر نگاہ پڑتے ہی اس کی چیخ نکل گئی۔ عابد اسے اس حال میں بھی پہچان گیا تھا۔ وہ سڑک کے کنارے فٹ پاتھ پر بیٹھا، ہاتھ پاؤں کٹے ہوئے بھیک مانگ رہا تھا۔ عابد یہ منظر دیکھ کر بے ہوش ہو گیا۔''

اس کہانی کو پڑھ کر کہیں بھی واقعات کی بے ترتیبی اور بے ربطی کا احساس نہیں ہوتا۔ کہانی اپنے آغاز سے انجام کو ایک کڑی میں پروئے ہوئے آگے بڑھتی ہے اور ایک خاص موقعے پر اس کی گتھی سلجھتی ہے۔ غیر منظم پلاٹ میں واقعات کی ترتیب کا خیال نہیں رکھا جاتا ہے۔ قصے میں واقعات کے زمانی تسلسل کو پلٹ دیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر عبداللہ حسین کا ناول ''قید'' کا پلاٹ غیر منظم ہے۔ جس کے ایک کردار رضیہ سلطانہ کے ساتھ پیش آنے والے واقعے کے نتائج کو پہلے بیان کردیا گیا ہے۔ اس کے بعد واقعہ رونما ہونے کے پیچھے جو محرکات پوشیدہ تھے اس کی وضاحت کی گئی ہے۔ یہ ایک پیچیدہ ناول ہے اور اس کی پیچیدگی میں ہی پلاٹ کی خوبصورتی کا راز مضمر ہے۔

قصے کی تعداد کے اعتبار سے پلاٹ کی دو قسمیں ہوسکتی ہیں۔ اکہرا پلاٹ اور مرکب پلاٹ۔ اکہرے پلاٹ میں کسی ایک ہی قصے کو بیان کیا جاتا ہے اور کہانی اسی کے توسط سے ارتقائی منازل طے کرتی ہے مثال کے طور پر عصمت چغتائی کا ناول ٹیڑھی لکیر۔ مرکب پلاٹ وہ ہوتا ہے جس میں دو یا اس سے زیادہ قصوں کو بیان کیا جاتا ہے اور تمام ہی قصوں کو ناول نگار ایک مرکزی خیال کے تحت تشکیل دیتا ہے۔ مثال کے طور پر شوکت صدیقی کا ناول خدا کی بستی۔ مرکب پلاٹ میں کئی کردار بنیادی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں وہ اپنے افعال و اعمال کی بنیاد پر اپنی روِش متعین کرتے ہیں اور ہر کردار کے ساتھ درپیش مسائل و معاملات ایک ہی محور پر گردش کرتے نظر آتے ہیں۔ مرکب پلاٹ کو نبھانا ناول نگار کے لیے مشکل ہوتا ہے۔ بعض دفعہ ایسا ہوتا ہے کہ ناول نگار کسی ایک ہی قصے کی طرف توجہ مرکوز رکھتا ہے جس کی طوالت کے باعث دوسرے قصے اس میں دب کر رہ جاتے ہیں اور پلاٹ میں جھول واقع ہوجاتا ہے۔

ناول میں پلاٹ کو اس طرح بھی ترتیب دیا جاتا ہے کہ کبھی قصے کے وسط، کبھی نقطۂ عروج، کبھی انجام سے ناول کی ابتدا کی جاتی ہے، اس طرح پلاٹ کو برتنے کے لیے مختلف تکنیک کا استعمال کیا جاتا ہے جس سے پلاٹ میں پیچیدگی اور تہہ داری پیدا ہوجاتی ہے اس ضمن میں خدیجہ مستور کے ناول '' آنگن'' کا ذکر کیا جاسکتا ہے جس کا ابتدائی حصہ ماضی کے حوالے سے بیان کیا گیا ہے۔ بعض اوقات مرکزی خیال کو علامتی پیرایے میں اس طرح بیان کیا جاتا ہے کہ بظاہر تو ان تمام واقعات میں کوئی عضویاتی تنظیم نہیں ہوتی لیکن باطنی طور پر وہ ایک دوسرے سے منسلک

ہوتے ہیں۔ پلاٹ کی تشکیل کا یہ طریقۂ کار علامتی ناول میں ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ مثلاً ''خوشیوں کا باغ''۔ پلاٹ کی تشکیل میں وقت ایک اہم Tool کی حیثیت رکھتا ہے جس کو ناول میں کئی طرح سے ترتیب دیا جاتا ہے یا تو واقعات کے بیان میں زمانی تسلسل برقرار رہتا ہے جس میں کہانی خط استوا پر چلتی ہے یا زمانی تسلسل کے انقطاع سے پلاٹ کو پیچیدہ بنادیا جاتا ہے ۔ انتظار حسین کا ناول ''آگے سمندر ہے'' اسی قبیل کا ناول ہے جس میں کہانی کبھی حال میں رونما ہوتی ہے تو کبھی مرکزی کردار جواد کی یادوں کے توسط سے ماضی کے واقعات بیان کیے جاتے ہیں اور زمان کی یہی الٹ پھیر پلاٹ کو تشکیل دیتی ہے۔

یوں تو ای۔ ایم فاسٹر نے پلاٹ کی بنیادی تعریف متعین کردی ہے جس کو دوسرے ناقدین نے بھی تسلیم کیا ہے لیکن ادب متعینہ تعریف سے بالاتر تخلیقات کو آزادانہ طور پر جانچتا اور پرکھتا ہے اور ناول میں روز بروز نئے تجربات بھی منظر عام پر آرہے ہیں۔ لہٰذا مستقبل میں پلاٹ کی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں کے امکانات روبہ عمل ہوسکتے ہیں جس کی وجہ سے پلاٹ کی نئی تعریف یا اس کو پرکھنے کے نئے زاویے سامنے آسکتے ہیں۔

1869 سے مابعد جدید عہد تک بہت سے ناول لکھے جاچکے ہیں اور تقریباً سبھی ناول اپنے دور کے احوال و کوائف کی بنیاد پر تخلیق کیے گئے ہیں۔ ناول نگار معاشرے اور سماج کی ضرورتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے مختلف انداز سے ناول میں طبع آزمائی کرتے رہے ہیں۔ ابتدائی ناولوں میں پلاٹ کی ہیئت پر خاص توجہ نہیں دی گئی۔ چوں کہ ناول نگار کا مقصد اصلاح معاشرہ تھا اور ایک بہترین معاشرے کی تشکیل ان کا نصب العین تھا۔ اسی وجہ سے ناول کے واقعات میں بے جا طوالت کے باعث جھول نظر آتا ہے۔ نذیر احمد، اکبری بیگم، نذر سجاد حیدر، ابتدائی خواتین ناول نگار، راشد الخیری، سرشار وغیرہ کے یہاں ناول کے پلاٹ میں جزئیات کا بیان طویل تر ہوگیا ہے۔ نذیر احمد کے ناول ''مراۃ العروس'' میں اصغری اور اکبری کے قصے کو بیان کرتے ہوئے چند غیر ضروری باتوں کو بھی شامل کردیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر اصغری کے نام اس کے والد کا طویل خط جس سے قاری کو اکتاہٹ پیدا ہونے لگتی ہے یا اس کے علاوہ ابن الوقت میں ابن الوقت کی تقریریں۔ اس کے ساتھ سرشار کا ناول ''فسانۂ آزاد'' جس کے عنوان سے یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے

کہ ناول میں محض آزاد کے متعلق ہی واقعات قلم بند کیے گئے ہوں گے جب کہ خوجی کے قصے کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ آزاد کا قصہ حاشیے پر چلا جاتا ہے۔ واضح رہے کہ مذکورہ ناولوں میں اس قسم کے عوامل کی نشاندہی کرنے سے مراد محض فنی مباحث کا جائزہ لینا ہے جب کہ موضوع کے اعتبار سے ان ناولوں کی قدر و منزلت سے قارئین بخوبی واقف ہیں۔

رسوا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' میں ناول کے روایتی پلاٹ سے انحراف کی صورت ملتی ہے۔ رسوا نے پلاٹ کی ترتیب میں نیا انداز اختیار کیا ہے واقعات کے درمیان میں منطقی ربط و تسلسل کا خیال رکھتے ہوئے قصے کو فطری انداز سے تشکیل دیا ہے۔ ناول میں رام دئی اور امیرن کی زندگی میں رونما ہونے والے واقعات پر روشنی ڈالی گئی ہے تاہم امراؤ جان (امیرن) کا قصہ تمام واقعات پر حاوی ہے۔ اس کے بعد ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا جس میں ساری توجہ ادب برائے زندگی پر مرکوز کی گئی۔ سجاد ظہیر، پریم چند، کرشن چندر، عصمت چغتائی، بیدی وغیرہ نے مختلف طرزِ بیان اور اپنے منفرد اسلوب کے ذریعے پلاٹ کو ایک نئی جہت عطا کی۔ اس دور کے ناولوں کے پلاٹ سادہ اور ترتیب وار (آغاز، وسط اور انجام) ہیں۔ تاہم بیانیے کے مختلف طریقۂ کار نے پلاٹ میں حسن پیدا کر دیا ہے۔ بعد ازاں جدیدیت نے پلاٹ کے تصور کو ہی بدل کر رکھ دیا۔ اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ زندگی میں پیش آنے والے حقائق کے پیچھے جو اسباب و علل کارفرما تھے، اس کا بنیادی رشتہ فرد کے ذہن سے منسلک تھا۔ لہٰذا انسان کو اس کی داخلی کیفیات اور ذہنی رویّوں کے پس منظر میں پرکھا جانے لگا۔ ناول تخلیق کرنے کے لیے ابہام (Ambiguity) کا سہارا لیا گیا تا کہ متن میں خوبصورتی پیدا ہو سکے اور ایک سے زائد معانی اخذ کیے جا سکیں۔ اس کے زیرِ اثر علامتی اور استعاراتی طرز بیان اختیار کیا گیا انور سجاد کا ''خوشیوں کا باغ'' اور فہیم اعظمی کا ''جنم کنڈلی'' اس قبیل کے ناول ہیں۔ جدیدیت کے بعد کے دور میں ناول کا جو تصور قائم ہوا اس میں آزادانہ طور پر پلاٹ کو برتا گیا۔ ناول نگار نے روایتی بندشوں سے آزاد، بغیر کسی رجحان یا کسی نظریے کی تقلید کے قصے کو تشکیل دیا اور مہابیانیے Grand Narratives کے بجائے صغیری بیانیے Mini Narratives پر عام طور سے توجہ دی گئی۔

اردو ناول نگاری کے ان تمام ادوار میں پلاٹ کی سطح پر جو تبدیلیاں رونما ہوئیں اس کے پیش

نظریہ کہا جاسکتا ہے کہ پلاٹ کی تشکیل و تنظیم اپنے موضوع کی مرہون منت ہوتی ہے۔ ہر دور میں وقت اور حالات کی تبدیلی کے پیش نظر ناول کی ساخت میں بلواسطہ طور پر تکنیک کا در آنا، اس دور کی ضرورتوں کے مطابق قصے کو بااثر بنانے کے لیے تھا۔ ہر عہد کے اپنے تقاضے ہوتے ہیں جس کے باعث چیزوں کو اس کے تناظر میں مرتب کیا جاتا ہے۔ ناول تنقید کے سرمایے میں بیش بہا اضافے کی غرض سے یہ بات ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ پلاٹ کی پیچیدہ سطح کو کھنگالنے کے لیے مزید کون سے Tools کارگر ثابت ہوسکتے ہیں جس سے پلاٹ میں ہونے والے تجربات اور تبدیلیوں کو مزید واضح کیا جا سکے، اس لیے پلاٹ کی تفہیم و تعبیر میں ان تمام وسائل پر بھی نظر رکھنا ضروری ہے جن سے پلاٹ کی تعمیر ہوتی ہے۔

کردار نگاری:

ناول کی ساخت میں دوسرا اہم عنصر کردار نگاری ہے۔ کرداروں کا تعلق انسانوں سے ہے اور ادب انسانی وجود کے لیے اور اس کے بارے میں تخلیق کیا جاتا ہے کردار حقیقی نہ ہوتے ہوئے بھی حقیقت سے قریب ہوتے ہیں اور مختلف انداز سے کرداروں کی صورت گری قاری کے ادراک کو انگیز کرتی ہے۔ کردار نگاری کے معنی ہیں سیرت نگاری، اشخاص قصہ کے احوال و اطوار کا بیان۔ کرداروں کے ذریعے کہانی کا ارتقا ہوتا ہے اور واقعات روبہ عمل ہوتے ہیں۔ ناول کے کردار ہماری حقیقی زندگی سے ماخوذ ہوتے ہیں جو اپنے طرزِ عمل اور افتادِ طبع کے باعث منفرد شناخت رکھتے ہیں۔ French ناول کے جدید انگریزی نقاد کردار کی تعریف اس طرح کرتے ہیں:

"A character is a verbal constructuction which has no existence outside the book. It is a vehicle for the novelist's sensibility and its significance lies in its relations with the author's other constructions. A novel is essentially a verbal pattern in which thedifferent characters are strands ."22

ترجمہ۔: کسی کردار کو الفاظ کے ذریعے خلق کیا جاتا ہے جس کا کتاب کے باہر کوئی وجود نہیں

ہوتا۔ یہ ناول نگار کی حساسیت کے لیے اظہار کا وسیلہ ہے اور اس کی اہمیت مصنف کی دوسری ساخت (کردار) کے تعلق پر مشتمل ہوتی ہے۔ ناول بنیادی طور پر ایک لفظی نظام ہے ہے جس میں کردار ایک جزو کی حیثیت رکھتے ہیں۔

کردار کی تعریف یوں بھی کی جاتی ہے:

"The mental and moral qualities distinctive to an individual."23

ترجمہ۔: ذہنی اور اخلاقی خصوصیات جو کسی فرد کو امتیازی حیثیت عطا کرتی ہے۔

کرداروں کو تمام فنی تقاضوں کے ساتھ ناول میں پیش کرنا کردار نگاری کہلاتا ہے۔ کردار نگاری کی تعریف اس طرح کی جاتی ہے:

"Characterization is a literary device that is used step by step in literature and example the details about a character in a story."24

ترجمہ۔: کردار نگاری ایک ادبی آلہ ہے جس کا قدم بہ قدم ادب میں استعمال ہوتا ہے اور اس کے ذریعے کہانی میں کسی کردار کی تفصیل کو مثالوں کے سہارے پیش کیا جاتا ہے۔

کرداروں کے متعلق اسلم آزاد لکھتے ہیں:

''ناول میں زندگی کے اظہار کا وسیلہ کردار ہی ہے۔ یہ کردار ہماری حقیقی زندگی سے جتنا زیادہ قریب ہوں گے۔ ناول میں پیش کردہ زندگی کی واقعیت اتنی ہی پُر کشش اور بااثر ہوگی۔''25

کردار مختلف رویّوں کا مرکب ہوتا ہے۔ اس کے تخیلات واحساسات آفاقی اصولوں کے تحت پروان چڑھتے ہیں۔ کردار اپنے توارث اور ماحول سے اثرات قبول کرتا ہے۔ زندگی میں پیش آنے والے حادثات وسانحات ان کے اندر تبدیلی لاتے ہیں جس کی وجہ سے کچھ کردار اس قدر ٹھوس اور حقیقی معلوم ہوتے ہیں کہ ہمیں ان پر اصلیت کا گمان ہونے لگتا ہے۔ کبھی بالواسطہ تو کبھی براہِ راست طریقے سے طرزِ معاشرت، تہذیب وثقافت، سماجی، سیاسی اور معاشی حالات کے پس منظر میں کرداروں کی شخصیت اور انفرادیت کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ ناول میں کردار اور کردار نگاری کی اہمیت اتنی ہی زیادہ ہے جتنی شاعری میں رمزیت وایمائیت اور تشبیہ واستعارے کی۔ ناول میں کرداروں کے توسط سے قصے کا ارتقا ہوتا ہے اور کردار کی ہر حرکات وسکنات اس کے

وجودی عناصر پر روشنی ڈالتی ہوئی نظر آتی ہے۔

ناول کا مطالعہ مختلف موضوعات کے تحت کیا جاتا رہا ہے جس کے ذریعے ہم اس بات کو بآسانی سمجھ سکتے ہیں کہ کردار اپنے ماحول سے کس طرح متاثر ہوتا ہے اور اس ماحول سے کردار کے اندر مثبت اثرات مرتب ہوتے ہیں یا منفی۔ وہ کوئی درمیانی راہ اختیار کرتا ہے یا حالات کے دھارے میں بہتا چلا جاتا ہے۔

تہذیبی ناول:

اس قسم کے ناول میں تہذیب وثقافت، طور طریقہ، طرزِ معاشرت، رہن سہن پر روشنی ڈالی جاتی ہے اور انھیں عوامل کے واسطے سے کرداروں کا ارتقا ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ناول ''امراؤ جان ادا'' میں لکھنؤ کی زوال پذیر معاشرت کو بیان کیا گیا ہے جس میں نوابین اور اہلِ ثروت اپنی ہوس اور انسانیت سوز حرکتوں سے امراؤ جان ادا جیسا کردار پیدا کرتے ہیں۔ خانم جان جو لکھنؤ کی مشہور طوائف تھی، امراؤ جان کی تربیت اس انداز سے کرتی ہے کہ پھر وہ اُسی ماحول کی پروردہ ہو کر رہ جاتی ہے۔ امراؤ جان ادا کے کردار کی تشکیل میں اُس معاشرے کا بہت بڑا ہاتھ ہے جس نے اسے طوائف بنایا۔

سماجی ناول:

اس قسم کے ناولوں میں سماج میں موجود اصول وضوابط، قدیم روایات کی پیروی، اقدار کا پاس ولحاظ وغیرہ کا بیان کیا جاتا ہے۔ چوں کہ سماج ایک مکمل اکائی ہوتا ہے جس میں انسان زندگی گزارتا ہے لہٰذا کردار کا سماج سے متاثر ہونا لازمی ہے۔ مثال کے طور پر کرشن چندر کا ناول ''شکست'' کا مرکزی کردار شیام اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے اور شہری زندگی گزارنے کے باوجود اپنے سماجی نظام اور اصولوں سے انحراف نہیں کر پاتا۔ شیام کے کردار کا ارتقا اسی کشمکش کے زیرِ اثر ہوتا ہے۔

نفسیاتی ناول:

نفسیاتی ناولوں میں کردار کے ذہنی رویّوں اور داخلی محرکات کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور اس بات کو ملحوظ رکھا جاتا ہے کہ کردار کی سائیکی میں شامل ہونے والے عناصر پر توارث اور ماحول کا کتنا اثر ہے۔ مثال کے طور پر عصمت چغتائی کا ناول ''ٹیڑھی لکیر'' میں شمن کے کردار کو اس انداز سے پیش کیا گیا ہے کہ اس کی تعمیر و تشکیل میں گھریلو ماحول کے نامساعد نشیب و فراز اور اس کے ساتھ برتے گئے منفی رویوں کی کارفرمائی نظر آتی ہے جس کے باعث شمن کی ذہنی اور داخلی کیفیت منتشر ہو کر رہ جاتی ہے اور اس کی شخصیت میں کجی آ جاتی ہے۔

سیاسی ناول:

اس قسم کے ناولوں میں سیاسی صورت حال کو پیش کیا جاتا ہے اور جب بات اردو ناولوں کے حوالے سے کی جائے تو اس میں تقسیم ہند سے متعلق حادثات و سانحات، سیاسی جماعتوں کی باہمی کشمکش، ہجرت کا کرب، پاکستان کا قیام اور دیگر سیاسی مخصوں کا بیان ہوتا ہے جس میں کردار کی پیش کش اور Treatment میں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ کردار خود کو کس طرح سیاسی ماحول سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ وہ سیاسی رجحانات اور حکومت کے ذریعے کیے گئے پروپیگنڈوں سے کس حد تک متاثر ہوتا ہے، اسی کے پیش نظر ناول میں کردار کا ارتقا ہوتا ہے۔ عبدالصمد کا ناول ''دوگز زمین'' سیاسی ناول ہے جس میں ایک ہی خاندان کے افراد دو مختلف سیاسی نظریات کو ترجیح دینے کے باعث علاحدہ ہو جاتے ہیں۔ کانگریس اور مسلم لیگ سے منسلک ہونے کے بعد ان کرداروں کی سوچ، نظریۂ حیات اور نقطۂ نظر میں تبدیلی آتی ہے اور یہ تبدیلی کرداروں کی فنی تعمیر میں معاون ثابت ہوتی ہے۔

ای۔ ایم۔ فورسٹر کے مطابق کرداروں کو دو حصوں میں منقسم کیا گیا ہے۔ سادہ (Flat) اور پیچیدہ (Round) اور اسی کو پیمانہ بنا کر کرداروں کو جانچا جاتا رہا ہے۔ ناول کی تنقیدی روایت سادہ اور پیچیدہ کے گرد ہی گردش کرتی نظر آتی ہے۔ کردار نگاری کی تفہیم و تعبیر اور اس کی تعین قدر کے لیے اردو ناول کے نقاد سادہ اور پیچیدہ سے آگے نہیں بڑھتے۔ اس کے ساتھ ہی چند ایسے کردار جو

ناول میں زندہ جاوید کی حیثیت رکھتے ہیں انھیں Flat کہہ کر معمولی قرار دے دیا جاتا ہے۔ جب کہ دیکھا جائے تو بعض دفعہ سادہ کردار، پیچیدہ کردار کے مقابلے میں زیادہ دلچسپ ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ناول نگار اکثر سادہ کرداروں کی پیش کش میں خالص فطری انداز اختیار کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''توبۃ النصوح'' کا کردار کلیم سادہ کردار ہونے کے باوجود قاری کی توجہ اپنی جانب مبذول رکھتا ہے۔ اس کے برعکس نصوح کو ابتدا سے آخر تک مدّ ور بنا کر پیش کیا ہے لیکن پھر بھی اس کی حیثیت دب کر رہ جاتی ہے۔ اس کے علاوہ ''شکست'' کا کردار شیام، ''آخر شب کے ہم سفر'' کی دیپالی سرکار اور ''گئو دان'' کا ہوری سادہ کردار ہیں اور اردو ناول میں اپنی شناخت رکھتے ہیں۔

ناول میں پیچیدہ کرداروں کی بھی اپنی الگ اہمیت ہے لیکن اس وقت، جب ناول نگار کرداروں کے Treatment میں فنکارانہ مہارت سے کام لے اور یہ دیکھے کہ کردار اپنے ماحول اور خود پر نازل ہونے والے مصائب سے کس طرح متاثر ہوتا ہے۔ آیا اس کے کردار میں پیدا ہونے والی تبدیلی فطری ہے یا اس پر مسلط کر دی گئی ہے۔ کردار کے جذبات واحساسات میں رونما ہونے والے تغیرات اور اس کا پُر اثر بیان ہی اسے بہتر پیچیدہ کردار کے زمرے میں رکھ سکتا ہے۔ مثال کے طور پر ''امراؤ جان ادا'' میں امراؤ جان کا کردار جس کو وقت اور حالات کی ستم ظریفی نے کچھ اس طرح تبدیل کیا کہ وہ چاہ کر بھی اپنے ماضی کی طرف نہ لوٹ سکی۔ یہ ایک لازوال پیچیدہ کردار ہے جس کو اس کے بیان اور پیش کش نے زندہ جاوید کردار بنا دیا۔

ناول کے نقادوں نے اکثر پیچیدہ کرداروں کو سادہ کرداروں پر فوقیت دی ہے جب کہ کرداروں کا مطالعہ اسی پس منظر میں کرنا چاہیے جس میں واقعہ ارتقا پذیر ہوتا ہے۔ ان احوال و کوائف کو بھی مدنظر رکھنا چاہیے جن سے کردار کا سابقہ پڑتا ہے اور یہ کہ ناول نگار کن وجوہات اور محرکات کی بنیاد پر کرداروں کو تشکیل دے رہا ہے، کرداروں کی تعمیر میں ان کے ذہنی رویّوں کا عمل دخل کس نوعیت کا ہے۔ خورشید احمد اس کے متعلق لکھتے ہیں:

''ای۔ ایم۔ فورسٹر کے حوالے سے یہ تصور جڑ پکڑ چکا ہے کہ کردار یا تو سپاٹ ہوتے ہیں یا گول۔ کردار کے اس نظریے کے ساتھ فورسٹر کے مشورے کے بغیر یہ تصور بھی عام ہو چکا

ہے کہ سپاٹ یا مسطح کردار فنی طور پر برے ہوتے ہیں اور گول یا مدور کردار فنی لحاظ سے اچھے
ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ کردار کا جمالیاتی اعتبار سے اچھا یا برا ہونا اس کے تفاعل سے
متعلق ہے۔ بے موقع مدور کردار بھی برا ہوسکتا ہے اور با موقع مسطح کردار بھی اچھا ہوسکتا
ہے۔" 26

سادہ کردار (Flat Character)

یہ کردار کسی ایک صفت کے پیش نظر تخلیق کیا جاتا ہے۔ اس کردار کو جس صفت کی بنیاد پر تشکیل دیا جاتا ہے وہ ابتدا سے آخر تک برقرار رہتی ہے۔ ان میں موجود صفات جیسے خودداری، انا، ضد، ہٹ، اصلاحی رجحان/ اصلاح پسندی وغیرہ میں کسی بھی قسم کی کوئی تبدیلی رونما نہیں ہوتی۔ ناول نگار سادہ کردار کی شخصیت کو تفصیل سے بیان کرتا ہے۔ اس کے علاوہ سادہ کردار کی ایک صفت یہ بھی ہوتی ہے کہ آگے آنے والے واقعے میں سادہ کردار کا عمل یا ردعمل قاری کی سوچ کے مطابق ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر "مراۃ العروس" کی اصغری جو ابتدا سے ہی ہنر مند اور سلیقہ شعار کی حیثیت سے متعارف کرائی جاتی ہے۔ واقعے کا وسط اور انجام بھی اصغری کے اصلاحی طریقۂ کار پر ہی مشتمل ہے۔ اس میں قاری بآسانی یہ اندازہ لگالیتا ہے کہ اصغری ناول کے اختتام تک اصلاح پسندی کے تحت ہی کام کرے گی۔ اس کے علاوہ "گئودان" کا کردار ہوری جو شروع سے آخر تک معاشی بدحالی کا شکار نظر آتا ہے اپنی خودداری کی وجہ سے کسی کے آگے جھکنا پسند نہیں کرتا، مال و دولت حاصل کرنے کے لیے ضمیر فروش نہیں بن جاتا اور نہ ہی غلط راستہ اختیار کرتا ہے۔ لہٰذا ناول کے اختتام پر بھی وہ خالی ہاتھ اور تہہ داماں رہ جاتا ہے۔

پیچیدہ کردار (Round Characters)

یہ کردار حالات کے پیش نظر تبدیل ہونے کی صلاحیت رکھتے ہیں اور ان کی ایک صفت یہ ہے کہ ان کے کردار میں تبدیلی ماضی میں رونما ہونے والے واقعات وحادثات کا نتیجہ ہوتی ہے۔ کرداروں کا یہ دورخہ پن مستقل اور دائمی ہوتا ہے ناول نگار ان تغیرات کے پس منظر میں موجود

وجوہات کا بیان وضاحت سے کرتا ہے۔ مصنف کے لیے پیچیدہ کردار کی تشکیل قدرے مشکل مرحلہ ہے۔ مثال کے طور پر ''توبۃ النصوح'' کا کردار نصوح جو ایک خواب دیکھنے کی بنا پر مکمل بدل جاتا ہے اور ''آخر شب کے ہم سفر'' کا کردار ریورنڈ پال میتھو بنرجی جو عیسائی ہونے سے قبل منو موہن بنرجی تھا۔ یسوع سے متاثر ہو کر عیسائیت قبول کر لیتا ہے۔ ''آخر شب کے ہم سفر'' کا اقتباس ملاحظہ ہو:

''اور ایک روز میں منوموہن بنرجی۔ ایک مفلس سولہ سالہ طالب علم لال منیر ہاٹ سے اپنے گاؤں جا رہا تھا۔ جب اسٹیمر پر ایک بوڑھا انگریز مشنری مجھے ملا اور اس نے مجھ سے میرے گاؤں کا نام پوچھا اور بڑی مسرت سے بتایا کہ اسی گاؤں کے ایک قابل فخر نیٹو نوجوان گوپال چندر بیسل کو اس کے باپ نے بپتسمہ دیا تھا لیکن میں نے اس نوجوان کا کبھی نام بھی نہ سنا تھا (پادری بنرجی عادتاً دل میں اس انداز سے سوچنے لگے، جس طرح وہ منبر پر وعظ کہتے تھے)۔ برہمپتر کے طویل سفر کے دوران اس مہربان مشنری نے پہلے صفحہ پر اپنا پتہ لکھ کر انجیل مقدس مجھے دی اور جب میں گاؤں پہنچا، میری ماں بستر مرگ پر پڑی تھی اور دیکھو اس کے بت اسے بچا نہ سکے اور میں جو انجیل مقدس سے بے حد متاثر ہو چکا تھا۔ میں نے اپنے باپ کو بنگلہ انجیل پڑھنے کو دی اور سال بھر بعد میرا باپ، چچا، بہن، بھائی، سارا کنبہ رنگ پور اس انگریز مشنری کے یہاں پہنچ کر اس کے ہاتھ پر ایمان لائے۔'' 27

منوموہن بنرجی کا عیسائیت قبول کرنے کے پس پردہ ذاتی مفاد کی کارفرمائی نظر آتی ہے جس کے ذریعے اسے انگریزوں کا تقرب حاصل کرنا مقصود تھا چوں کہ اس دور میں انگریزوں کی حکمرانی تھی اس لیے عیسائیت اختیار کرنے کے سبب میتھو بنرجی کو حکومت کی طرف سے آرام و آسائش کے تمام لوازمات مہیا کیے جا سکتے تھے اور ایک بہتر مبلغ ہونے کی حیثیت سے ان پر عنایتیں بھی ہوئیں۔ یہ تمام باتیں میتھو کے کردار کو پیچیدہ ثابت کرتی ہیں۔

پیچیدہ یا متحرک کردار کی دوسری صفت یہ ہوتی ہے کہ وہ اپنی سمجھ کے مطابق اقدار، کمٹمنٹ (Commitment) اور اپنے رویوں میں تبدیلی لاتے ہیں۔ یہ ڈرامائی انداز میں وقت کی ضرورت کے تحت بدلتے رہتے ہیں اور ان کی یہ تبدیلی پائیدار نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر ''آخر شب کے ہم

سفر‘‘ میں ریحان الدین احمد کا کردار متحرک کردار ہے جو اپنی ضرورت کے اعتبار سے تبدیل ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے اس کا تعلق انقلابی تحریک سے ہے اور کمیونسٹ پارٹی کا رکن ہے۔ ریحان کے ماموں نواب قمر الزماں اس کو اعلیٰ تعلیم دلواتے ہیں اور اپنی بیٹی جہاں آرا سے اس کی شادی کرنا چاہتے ہیں لیکن ریحان یہ شرط رکھتا ہے کہ وہ اس انقلابی تحریک سے الگ نہیں ہوگا اور جہاں آرا کو اس کے ساتھ روکھی سوکھی کھا کر گزر اوقات کرنا پڑے گی جس کی وجہ سے نواب قمر الزماں انکار کر دیتے ہیں اور ریحان حویلی چھوڑ کر اپنے مشن پر چلا جاتا ہے تاہم مشرقی پاکستان بن جانے کے بعد ریحان الدین احمد ایک بڑے عہدے پر فائز ہو جاتا ہے۔ وہ منسٹر کی کرسی بھی سنبھالتا ہے اور ان تمام آسائشوں کو اپنا لیتا ہے جس کو کبھی اس نے ٹھوکر ماری تھی۔ یہاں تک کہ نواب قمر الزماں کی موت کے بعد ان کی حویلی کو اپنا مسکن بنا لیتا ہے اور اپنے بیوی بچوں کے ساتھ زندگی گزارنے لگتا ہے۔ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> ’’جب میں گاؤں کے اسکول میں داخل ہوا اور بقول شخصے میری ذہانت کی دھوم مچنے لگی تو نواب قمر الزماں، امّی ابّا سے مصر ہو کر مجھے ڈھاکہ لے آئے۔ میں جب چھ سات سال کا تھا تب نواب نور الزماں کا جنھیں میں نانا کہتا تھا انتقال ہو چکا تھا۔ وہ مجھے اچھی طرح یاد ہیں۔ بالکل پرانے فیشن کے کارچوبی چوغہ پہنے ہوئے چغادری زمیندار جیسے پرانی کتابوں کی تصویروں میں ہوتے ہیں۔ بہرحال اب قمر الزماں ریاست کے مالک تھے وہ مجھے ڈھاکہ لے آئے اور اسکول میں داخل کر دیا۔ میں اس وقت بارہ تیرہ سال کا تھا۔ میں ارجمند منزل رہ رہا تھا اور نیر الزماں کے ساتھ کار میں بیٹھ کر اسکول جایا کرتا تھا.......... اصلیت یہ تھی کہ میں ارجمند منزل میں ماموں جان کے نورِ نظر کی حیثیت سے پروان چڑھایا جا رہا تھا۔ ان کا بیٹا خاصا کوڑھ مغز تھا۔ ماموں جان اس کی طرف سے بہت مایوس تھے اور مجھے آئیڈیلایز کر رہے تھے اور اصل بات یہ تھی کہ وہ جہاں آرا سے میری شادی کرنا چاہ رہے تھے۔ ماموں جان علی گڑھ کے معتقد تھے۔ انھوں نے مجھے ایف۔ اے کے لیے علی گڑھ بھیج دیا۔ وہاں میں مزید لائق اور ہونہار ثابت ہوا۔ ماموں جان بے چارے کے سارے خاندان میں واحد معقول اور ہونہار نوجوان صرف میں تھا۔ ماموں جان میرے لیے طرح طرح کے خواب دیکھنے لگے۔

بیرسٹری، آئی۔سی۔ایس کا مقابلہ ان کے پٹ سن کے کاروبار کی دیکھ بھال۔" 28

"چنانچہ میں ماموں جان کے خرچ پر لندن گیا۔ وہاں سے لوٹ کر آیا تو شادی کی تیاریاں ہورہی تھیں.........تب میں نے ان کو اطلاع دی کہ میں کمیونسٹ پارٹی آف انڈیا کا ممبر ہوچکا ہوں۔ یہ سن کر ان پر بجلی گر پڑی.......... مجھے ان کو صدمہ پہنچاتے ہوئے بڑا دکھ ہوا۔ مگر میں نے نرمی سے ان سے کہا کہ میں نہ ڈپٹی مجسٹریٹ بننے کا ارادہ رکھتا ہوں، نہ ان کا خانہ داماد بن کر ان کی ریاست سنبھالوں گا بلکہ میں جہاں آرا کو لے جاکر اپنے پھونس کے مکان میں رکھوں گا......" 29

مذکورہ بالا آخری سطور کا بیان مستقبل میں رونما ہونے والے واقعات کے پیش نظر کردار کی شخصیت میں تضاد کو واضح کرتا ہے جس میں حکومت کی جانب سی ملی ہوئی تمام مراعات کو ریحان بخوشی قبول کرلیتا ہے یاسمین بلمونٹ کا خط دیپالی کے نام جس میں ریحان الدین احمد کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے:

"معلوم ہوا کہ ریحان الدین احمد آئے ہوئے ہیں۔ پچھلی مرتبہ پورٹ آف اسپین میں آپ کو میں نے بتایا تھا کس طرح یہ حضرت ایک زمانے میں میرا تعاقب کرتے رہتے تھے۔ اب وہ منسٹر تھے اور یہاں ایک وفد کے ساتھ آئے تھے اور ڈورچسٹر میں ٹھہرے تھے۔ میں نے فون کیا۔ ملنے کی کوشش کی۔ انھوں نے صاف ٹال دیا کہ بہت مصروف ہیں۔" 30

نواب قمر الزماں کہتے ہیں:

"ریحان اب وہاں بڑا آدمی ہے۔ اپنی پرانی سیاست چھوڑ کر کانگریس میں شامل ہوگیا ہے۔ پرونشل منسٹر رہ چکا ہے۔ اب کیا کر رہا ہے؟؟ "31

ناصرہ (ریحان الدین کی بھانجی) ریحان کے متعلق کہتی ہے:

"ماموں جان کیا خوب چیز ہیں۔ مکمل آدرش واد۔ مجسم انٹرنیشنل گڈول۔ آج پراگ میں ہیں، کل قاہرہ میں، پرسوں نیویارک۔ آج اس پولیٹیکل پارٹی میں ہیں، کل اس میں۔ جہاں منسٹر بننے کے مواقع زیادہ نظر آئیں ادھر لڑھک گئے۔ ماسکو اور واشنگٹن دونوں خیر خواہ مکمل غیر جانب داری اسے کہتے ہیں۔" 32

''چند منٹ بعد دیپالی نے سر اٹھایا۔ صدر دروازے پر آہٹ ہوئی۔ ہاتھ میں '' فائیو فائیو فائیو'' کاٹن سنبھالے بڑھیا سوٹ پہنے ریحان الدین احمد دہلیز پر کھڑے تھے۔ نواب قمر الزماں چودھری کے بھانجے۔ ارجمند منزل کے نئے مالک۔ شہید نواب کے واحد قانونی وارث جو قتل عام میں زندہ بچے تھے۔ ارجمند منزل کے موجودہ نواب۔'' 33

یہ متحرک کردار کی دوسری صفت کی بہترین مثال ہے جو اپنی سوچ کے پیش نظر تبدیل ہوتا ہے۔ اس قسم کے کردار کی تشکیل اس کے ذہنی رویوں کے پیش نظر ہونے کے سبب صورت حال اور واقعات کی دیگر سمت بھی متعین کرتی ہے۔

ای۔ ایم۔ فورسٹر نے سادہ کردار اور پیچیدہ کردار کی تعریف یوں کی ہے کہ سادہ کردار ایک ہی صفت سے متصف ہوتے ہیں اور ایک سے زیادہ خصوصیات انھیں پیچیدہ کردار کے زمرے میں رکھتی ہیں لیکن ای۔ ایم۔ فرسٹر نے اپنی کتاب "Aspects of the Novel" میں اس بات کی وضاحت نہیں کی ہے کہ پیچیدہ کردار میں آئی تبدیلیوں کے پس پردہ جو وجوہات کارفرما ہیں ان کی نوعیت کیا ہوگی۔ وہ حالات سے متاثر ہو کر اپنے کردار میں تبدیلی لائیں گے یا وقت کی ضرورت کے مطابق عارضی بدلاؤ پر اکتفا کریں گے۔

ناول میں کرداروں کے درجات کی تقسیم مرکزی اور ضمنی کردار کے حوالے سے کی جاتی ہے۔ مرکزی کردار وہ ہوتا ہے جس کے گرد ناول کا تانا بانا بنا گیا ہو۔ یہ کردار توجہ کا مرکز Centre of Attraction ہوتا ہے۔ مثلاً امراؤ جان ادا کا کردار یا ''ٹیڑھی لکیر'' کی شمن۔ لیکن بعض ناولوں میں ایک سے زیادہ مرکزی کردار بھی ہوتے ہیں مثلاً ''آگ کا دریا'' کے چمپا، کمال اور گوتم نیلمبر ناول کے تمام ادوار میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان میں سے صرف کسی ایک کو ہی مرکزی کردار کے زمرے میں نہیں رکھا جا سکتا یا اس کے علاوہ شوکت صدیقی کا ناول ''خدا کی بستی'' کے کردار راجہ، نوشہ اور شامی مرکزی کردار ہیں۔ ضمنی کردار وہ ہوتے ہیں جو مرکزی کردار کے وسیلے سے ناول میں پیش کیے جاتے ہیں۔ ناول میں ان کی حیثیت ثانوی ہوتی ہے۔ مثلاً خدیجہ مستور کا ناول ''آنگن'' کی کریمن بوا۔ اسلم آزاد ضمنی کردار کے متعلق لکھتے ہیں:

''ایک ناول میں عموماً دو سطح کے کردار ہوتے ہیں۔ ایک یا دو کردار مرکزیت کے حامل ہوتے

ہیں جن کو ناول کا ہیرو اور ہیروئین کہا جاتا ہے۔ دوسری سطح کے کردار ضمنی اور ذیلی کردار کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ ضمنی اور ذیلی کزدار، مرکزی کرداروں کی تکمیل اور تقویت کے لیے لائے جاتے ہیں۔ مرکزی کردار ناولی واقعات کے آغاز سے انجام تک سرگرمِ عمل رہتے ہیں۔ ضمنی اور ذیلی کردار واقعاتی لہروں پر وقتاً فوقتاً ابھرتے اور ڈوبتے رہتے ہیں۔ یہ محدود وقتوں کے لیے نمایاں ہوتے اور اپنے حصے کا رول ادا کر کے معدوم ہو جاتے ہیں۔'' 34

ناول میں ضمنی کرداروں کی حیثیت عام طور پر انفعالی (Passive) ہوتی ہے ضمنی کردار بھی کئی طرح کے ہوتے ہیں۔ بسہ اوقات ثانوی کردار ہونے کے باوجود بلواسطہ طور پر ناول کے مرکزی واقعات پر گہرا اثر ڈالتے ہوئے نظر آتے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اگر اس کردار کی شمولیت نہیں ہوتی تو واقعات کے ارتقا میں رخنہ پیدا ہو جاتا یا پھر قصے میں اثر انگیزی قائم نہیں رہ پاتی۔ ناول ''آنگن'' کی کریمن بوا ایسا ہی ایک ضمنی کردار ہیں جس میں اسرار میاں کا بوا سے ناشتے یا کھانے کے لیے آواز لگانے پر، کریمن بوا کا رویہ اور ان کی جھنجھلاہٹ، اسرار میاں کی حیثیت سے بخوبی واقف کرا دیتا ہے۔ بعض دفعہ ایسا بھی ہوتا ہے کہ ناول کا واحد متکلم راوی بحیثیت کردار کسی دوسرے شخص کی کہانی سناتا ہے لیکن مرکزی حیثیت بیان کنندہ کی نہیں بلکہ اس کردار کی ہوتی ہے جس کے متعلق کہانی بیان کی جارہی ہوتی ہے تاہم وہ مرکزی کردار ہونے کے باوجود فعالی (Active) حیثیت کے بجائے انفعالی سطح پر ناول میں موجود ہوتا ہے۔ اس قسم کا ناول مصر کے ناول نگار یوسف القعید کا ''سرزمینِ مصر میں جنگ'' ہے۔ جس میں چھے راوی بحیثیت کردار، مرکزی کردار کی زندگی پر روشنی ڈالتے ہوئے نظر آتے ہیں اور ''مصری'' (جو پورے مصر کے باشندوں کی علامت ہے) نام کے مرکزی کردار کے متعلق بیان کرتے ہیں لیکن اس مصری کے فعالی کردار کو کسی بھی مقام پر پیش نہیں کیا گیا ہے۔

کرداروں کی تعمیر و تشکیل اور ان کی توسیع میں مختلف اجزا معاون ہوتے ہیں جس سے کرداروں کی زندگی کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ کرداروں کی تفہیم میں ان اجزا کا ملحوظ رکھنا نہایت ضروری ہے انھی کی وساطت سے کرداروں کے درمیان تفریق کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ ناول کی ساخت میں توازن برقرار رکھنے کے لیے ان تمام تشکیلی عناصر کو ہنرمندی کے ساتھ برتا

جاتا ہے جس سے کردار نگاری کی مختلف جہتیں سامنے آتی ہیں۔ بیانیہ طریقۂ کار میں کردار نگاری کو بہت اہمیت حاصل ہے کیوں کہ کرداروں کی پیش کش ان کا عمل، ردعمل، مہیج (Stimulus) پورے ناول کو محیط ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ اجزا جس کے ذریعے کرداروں کی تجسیم و تحلیل عمل میں آتی ہے درج ذیل ہیں۔

کرداروں کو دو طریقے سے بیان کیا جاتا ہے جس سے ان کی تفہیم کے عمل کو ممکن بنایا جاسکتا ہے۔

۱۔ بلاواسطہ کردار نگاری (Direct Characterization)

۲۔ بالواسطہ کردار نگاری (Indirect Characterization)

(ا) بلاواسطہ/ براہ راست کردار نگاری (Direct Characterization)

براہِ راست کردار نگاری میں راوی کردار کی تمام خصوصیات، اس کی خوبیوں اور خامیوں، اخلاق و عادات کو قلم بند کرتا ہے اور پھر قصے کو آگے بڑھاتا ہے عام طور پر یہ طریقۂ کار سادہ کرداروں کی تشکیل میں برتا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ''آخر شب کے ہم سفر'' کا اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''اوما کی شکل بہت معمولی تھی۔ باپ کی دولت وثروت کی وجہ سے اچھے رشتے اس کے لیے آسکتے تھے۔ لیکن وہ سیاست کے چکر میں مبتلا تھی۔ اوما دیبی ایک گول مٹول چہرے والی گدبد سی لڑکی تھی۔ خلیق اور متواضع، گمبھیر اور تیز بین۔ لیکن اسے غصہ بہت جلد آجاتا تھا اور ماں باپ سمیت کوئی بھی اس کے خلاف مرضی کی کوئی بات اس سے کہتا تو وہ فوراً آگ بگولہ ہوجاتی تھی۔ میری بٹی اپنی زندگی میں ایک ''بیک بنچر'' کبھی نہیں بنے گی۔ بیرسٹر اکثر سوچتے اور مزید فکر مند ہوتے رہتے۔ ڈھاکہ یونیورسٹی سے ایم۔اے کرنے کے بعد اس نے کچھ عرصہ گرلز اسکول میں پڑھایا تھا اور اسی زمانے میں صوبے کی کمیونسٹ تحریک میں شامل ہوگئی تھی۔ پھر بیرسٹر رائے نے اسے اعلیٰ تعلیم کے لیے انگلستان بھیج دیا تھا۔ وہاں کرشنا مینن کی انڈیا لیگ اور رجنی پام دت کی برطانوی کمیونسٹ پارٹی کی وجہ سے کڑوا کریلا نیم چڑھ چکا تھا۔ لندن اسکول آف اکنامکس سے ڈگری حاصل کرکے اوما چند روز قبل ڈھاکہ واپس آئی تھی۔''35

اس اقتباس میں راوی نے براہ راست طریقے سے کردار کا مکمل تعارف پیش کردیا ہے۔

(۲) بالواسطہ کردارنگاری(Indirect Characterization)

اس میں راوی کرداروں کے ذریعے سے ان کی زندگی کے رموز ونکات، اتار چڑھاو، داخلی وخارجی کیفیات اوران کی نفسیاتی توجیہات کو سامنے لاتا ہے، اس کے لیے مختلف طریقۂ کار کا استعمال کرتا ہے جس سے کرداروں کا تفاعل ہوتا ہے۔ یہ اجزایا طریقۂ کار درج ذیل ہیں۔

۱۔ جسمانی توضیحات(Physical Description)

۲۔ رویّوں کے ذریعے(Attitude Appearance)

۳۔ مکالمے(Dialogues)

۴۔ سوچ/خیال(Thought)

۱۔ جسمانی توضیحات(Physical Description)

اس میں راوی کردار کی حرکات وسکنات سے اس کے جسمانی خدوخال کو بیان کرتا ہے۔ خدیجہ مستور کا ناول ''آنگن'' سے مثال ملاحظہ ہو:

> ''عالیہ کو دیکھتے ہی دادی نے اپنے دونوں ہاتھ پھیلا دیئے۔ دبلے دبلے مرجھائے ہوئے ہاتھوں کی کھال لٹکی ہوئی تھی۔'' 36

درج بالا اقتباس میں راوی نے کردار کی لٹکی ہوئی کھال کا بیان عمل کی حالت میں دکھایا ہے، یہ نہ کہہ کر کہ ''دادی اتنی بوڑھی ہو چکی تھیں کہ ان کے ہاتھوں کی کھال تک لٹک گئی تھی'' بلکہ بالواسطہ طریقہ اختیار کیا ہے جس سے ان کی عمر کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

۲۔ رویّوں کے ذریعہ (Attitude Appearance)

کرداروں کی تشکیل ان کے رویوں سے بھی ہوتی ہے جس میں ان کے برتاو سے اس بات کو ظاہر کیا جاتا ہے کہ ایک کردار دوسرے کردار کے تئیں کیا جذبات رکھتا ہے۔ خارجی اعمال، چہرے کے تاثرات اور لاشعوری حرکات سے اس کی ذہنی کیفیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ کردار کے رویوں سے واقعات کا ارتقا بھی عمل میں آتا ہے۔ ''آخر شب کے ہم سفر'' کا اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''گھوڑا گاڑی سے اتر کر روزی سیدھی اپنے کمرے میں چلی گئی۔ رات کے ساڑھے نو بج چکے تھے لیکن ریورنڈ اور مسز بنرجی کھانے کی میز پر صبر کے ساتھ اس کے منتظر تھے۔ آج اس

نے بہت ہی زیادہ دیر لگا دی تھی۔

اپنے کمرے میں جا کر پانی سے بھیگی ساری تبدیل کرنے کے بعد وہ جلدی سے آ کر میز پر بیٹھ گئی۔ مسز بنرجی فوراً کچن سے گرما گرم لوچیاں لے کر آ ئیں۔ ریورنڈ نے ماتھے پر انگلی رکھ کر گریس کی دعا کے لیے سر جھکایا۔ ان کی بیوی نے بھی سر جھکایا۔ روزی نے بھی۔ مگر کن انکھیوں سے اپنی رسٹ واچ دیکھتی رہی ——

ریورنڈ نے لقمہ بناتے ہوئے روزی کو دیکھا جو کھانا شروع کرنے کے بجائے ذرا بے چینی کے ساتھ چمچے سے کھیل رہی تھی۔'' 37

روزی کا بہت دیر سے گھر آنا، کن انکھیوں سے رسٹ واچ کو دیکھنا اور بے چینی کے ساتھ چمچے سے کھیلنا، اس بات کا پیش خیمہ ہے کہ آیندہ کوئی ایسا واقعہ رونما ہونے والا ہے جس کے باعث روزی کا ذہن منتشر ہے، ہمت کو مجتمع کرنے کے لیے وہ بار بار پہلو بدلتی ہے اور آنے والے لمحے کے لیے متفکر ہے۔

۳۔ مکالموں کے ذریعے (Dialogues)

مکالمہ ڈرامے کا ایک اہم جز ہے لیکن دیگر اصناف نے بھی اس طرز سے استفادہ کیا ہے تا کہ کردار کے خیالات و جذبات کی بہتر ترسیل ہو سکے لہذا اسی اعتبار سے ناول نگار مکالماتی انداز اختیار کرتا ہے۔ کردار کی ظاہری اور باطنی تعمیر میں مکالموں سے مدد لی جاتی ہے۔ مکالمہ وہ طریقۂ کار ہے جس میں کردار گفتگو کرتا ہے۔ مکالمہ کردار کے انتخابِ الفاظ، جملے میں الفاظ کی ترتیب، آواز کا اتار چڑھاو اور ڈکشن (Diction) پر مشتمل ہوتا ہے جس سے اس بات کا اندازہ لگایا جاتا ہے کہ کردار سنجیدہ ہے یا مزاحیہ، پسندیدہ ہے یا قابل نفریں، شرمیلا ہے یا بے باک وغیرہ۔ مکالموں کے ذریعے درج بالا خصوصیات سے واقفیت فراہم ہوتی ہے ساتھ ہی اس سے کرداروں کے جسمانی، ذہنی اور جذباتی ردعمل کا بھی اظہار ہوتا ہے اور مکالموں کی نوعیت واقعات کی تشکیل میں معاون ہوتی ہے۔

میریم ایلٹ لکھتی ہیں:

"Dialogue, as one of the novelist's aids to characterization certainly

deserves a section to itself as one of the most exacting techniques of fiction. In order to convey the sense of individual identity, the "dial plate" novelist as we have said, relies heavily on descriptions of appearance, on idiosyncratic gestures, cloths, action, habits, mannerism; while the 'inner workings' novelist like to record and analyse hidden movements of feeling and thought. Both, however, get many of their best effects through dialogue, an element which imports into the novel something of the dramatist's discipline and objectivity."38

ترجمہ۔:کردار نگاری کے لیے" مکالمہ" ناول نگار کے لیے معاون کی طرح ہوتا ہے جو یقیناً فکشن کی ایک اہم اور مشکل ترین تکنیک کی حیثیت رکھتا ہے۔ کسی فرد کی شناخت کو بتانے کے لیے / کرنے کے لیے ،وہ ناول نگار جنھیں ہم نے Dial Plate ناول نگار کہا ہے، کرداروں کی ظاہری ہیئت کے بیان، مخصوص حرکات وسکنات، لباس، اعمال واطوار اور انفرادی رویے پر بہت زیادہ بھروسہ کرتے ہیں۔ جب کہ داخلیت کی تشریح کرنے والے ناول نگار ،احساسات وخیالات کے پوشیدہ حرکات وسکنات کا تجزیہ کرتے اورانھیں قلم بند کرتے ہیں۔اس طرح دونوں ہی قسم کے ناول نگار اپنے اپنے طور پر مکالموں کے ذریعے اپنا بہترین تاثر پیش کرتے ہیں اور مکالمہ ایک ایسی ترکیب ہے جس سے ڈراما نگار کی ڈسپلن اور معروضیت ناول میں داخل ہوتی ہے۔

مثال کے طور پر" آخر شب کے ہم سفر" میں اوما اور ریحان کے درمیان ہونے والی گفتگو:

"رات تم دیر سے آئے۔کیا پارٹی میں — اتنی دیر لگ گئی؟"

"رات — اوہ — ہاں — نہیں۔رات میں دیپالی کے یہاں چلا گیا تھا۔"

"دیپالی؟"

"ہاں کیا بھول گئیں اسے؟ دیپالی سرکار"۔

''مجھے معلوم نہیں تھا کہ نورالرحمٰن میاں کے زمانے کے بعد بھی تمہاری اس سے جان پہچان ہے۔''

''ایسی کوئی بات نہیں تھی جس کا تم سے ذکر کرتا۔ دراصل وہ بھی کل ہی فرید پور سے لوٹی ہے۔ اسٹیمر پر اس سے اتفاقیہ ملاقات ہوگئی۔''

''اوہ۔ آئی سی'' اوما نے زور سے چھری کانٹا پلیٹ پر پٹخی اور غصہ سے بیرے کو آواز دی—

''کریم خاں''۔ بیرہ سرعت سے نمودار ہوا۔

''کریم خاں— روز منع کرتی ہوں کے انڈا ہاف بائل مت کرو'' غصے سے ان کا چہرہ ایک دم سرخ ہو چکا تھا۔'' 39

''میں دیپالی سے شادی کر رہا ہوں'' انڈے کا چمچہ سنبھالے اوما کا ہاتھ ہوا میں معلق ہو کر رہ گیا۔

''اس کے بغیر اگر میں جیتے جی مر گیا تو مومنٹ کا نقصان ہوگا'' ریحان نے مصنوعی سنجیدگی سے وضاحت کی۔ اوما اب عینک اتار کر بھونچکی سی اسے دیکھ رہی تھیں۔

''کیوں اوما؟''

''تم— تم ریحان۔ جب سے ہم کالج میں داخل ہوئے۔ لندن میں رہے ایک ساتھ سیاسی کام کیا۔ تم نے آج تک مجھ سے اپنا کوئی راز نہیں چھپایا تھا— پھر اتنی بڑی بات مجھ سے کیوں پوشیدہ رکھی—؟''

ریحان ذرا سرخ ہوگیا۔ ''عورتیں اوما''— اس نے متانت سے کہا ''مانتا ہوں تم میری دوست، فلسفی اور گائیڈ ہو، مگر یہ میرا بہت ہی— بہت ہی ذاتی معاملہ تھا۔ اور میرا خیال تھا کہ ایک عورت دوسری عورت کے سلسلے میں کبھی غیر جانبدارانہ رائے نہیں دے سکتی۔''

''یہ تم میرے لیے کہہ رہے ہو؟ جو تم کو اپنا— اپنا—''

''اوہ۔ کم آن اوما— مجھے افسوس ہے کہ تم کو میری اس رازداری سے دکھ پہنچا''

''کیوں''۔ اوما نے کرسی پر پہلو بدلا ''اگر مجھے پہلے ہی معلوم ہو جاتا کہ تم اسے پسند کرتے ہو تو میں پہلے سے دوگنا اس کا خیال کرتی۔ مجھے خود وہ لڑکی پسند ہے۔'' 40

درج بالا مکالموں سے اوما کی دوہری شخصیت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ ریحان کا دیپالی سرکار سے ملنا اور اوما کا اعتراض کرنا، ساتھ ہی چمچ کو پلیٹ پر پٹخنا اس بات کا اشارہ کرتا ہے کہ اوما ریحان کے لیے غیر معمولی طور پر Possessive ہے وہ ریحان کو دیپالی کے ساتھ برداشت نہیں کر سکتی اور اس پر اپنا حق سمجھتی ہے لیکن اوما دیبی ریحان کی ناراضی بھی مول لینا نہیں چاہتی لہٰذا اپنے تاثرات کو اس طرح پیش کرتی ہے گویا وہ حقیقت میں دیپالی کو پسند کرتی ہو جب کہ بنوئے بابو (ڈاکٹر بنوئے چندر سرکار، دیپالی کے والد) اور اوما کی گفتگو سے مزید اس بات کی وضاحت ہو جاتی ہے کہ اوما رائے دیپالی کو ریحان کی زندگی سے نکالنا چاہتی ہے اور دیپالی کے لیے وہ حسد اور جلن کا مادّہ رکھنے لگی ہے لیکن اس بات سے اتفاق کرنا بھی ضروری ہوگا کہ اوما کے کردار کی تشکیل خالص فطری انداز سے کی گئی ہے جو ہمیں حقیقی زندگی سے قریب معلوم ہوتا ہے۔ اوما رائے اور بنوئے بابو کے درمیان مکالموں پر مشتمل اقتباس ملاحظہ ہو:

''مجھے وہ اپنی چھوٹی بہن کی طرح عزیز ہے۔ میں چاہتی ہوں کہ جلد از جلد اس کا اچھی جگہ بیاہ ہو جائے۔''

''جلد از جلد؟۔۔۔ابھی دو سال اس کے میوزک ڈپلوما میں باقی ہیں۔ پھر اس کی ضد ہے کہ ایم۔اے کرے گی۔ ابھی اس کی عمر زیادہ نہیں ہے۔''

''نہیں جلد ہی وہ اپنے گھر چلی جائے تو بہتر ہے۔ آج کل زمانہ۔۔۔''

''بڑا خراب ہے؟'' بنوئے بابو ہنس پڑے ''آپ جیسی ترقی پسند یہ کہہ رہی ہیں''۔

''میں آپ کو قدامت پرست سمجھتی تھی مگر آپ شاید مجھ سے بھی زیادہ ترقی پسند ہیں''۔

''نہیں۔ میں پرانی وضع کا آدمی ہوں۔ مگر دیپالی کے خلاف مرضی اس کا بیاہ ہرگز نہ کروں گا۔''

''اگر وہ آپ کے خلاف مرضی کرے تو؟''

''وہ کبھی ایسا نہیں کر سکتی۔ بڑی معصوم۔ سیدھی بچی ہے'' اوما ذرا مسکرائیں۔ بنوئے بابو نے ان کو تعجب سے دیکھا

''ہر باپ اپنی بیٹی کو معصوم سیدھی ننھی بچی ہی سمجھتا ہے۔''

''آپ کے والد بھی آپ کو یہی سمجھتے ہوں گے'' بنوئے بابو نے ہنس کر جواب دیا۔

اوما رائے لاجواب ہوگئیں۔

چند سیکنڈ بعد انھوں نے کہا ''فرض کیجئے، دیپالی غیر فرقے میں شادی کرنا چاہے؟''

''غیر فرقے میں؟ آپ کو یہ خیال کس طرح آیا؟''

''بنوئے بابو۔ وہ ایک مسلمان لڑکا نہیں ہے، کامریڈ ریحان۔ وہ شاید آپ کے یہاں کئی بار آچکا ہے۔ میں نے کچھ یوں ہی افواہ سی تھی کہ —''

''افواہ—؟ بنوئے بابو نے گھبرا کر پوچھا

''لیکن آپ نے کیا سنا؟''

''کچھ نہیں'' اوما نے اطمینان سے صوفے پر پہلو بدل کر عینک اتاری۔ لگائی اور ذرا بے پرواہ آواز میں کہنے لگیں '' دیپالی پچھلے سال جون میں بول پور سے گھر آنے کے بجائے سندر بن چلی گئی تھی نا''۔

''سنتھال پرگنے —'' بنوئے بابو نے تصحیح کرنا چاہی مگر اوما دیبی کہے گئیں۔ ''وہ سندر بن گئی تھی نا۔ پچھلے سال جون میں۔ ریحان سے ملنے۔ آپ کو تو خیر معلوم ہی ہوگا۔ تب ڈیڈی کے کسی موکل نے ضلع کھلنا کے ایک ریلوے اسٹیشن پر شاید باگھیر ہاٹ پر ریحان کو اسے ٹرین پر سوار کراتے دیکھا تھا۔''

اچانک وہ سراسیمگی کے ساتھ بات ادھوری چھوڑ کر کھڑی ہوگئیں کیونکہ ان کو لگا جیسے بنوئے بابو پر دل کا دورہ پڑنے والا ہے۔ وہ بھونچکے سے انھیں تکے جا رہے تھے۔'' 41

درج بالا اقتباس میں اوما دیبی کے اندازِ گفتگو سے اس کے ذہنی خلفشار کا اظہار ہوتا ہے کہ وہ کسی بھی قیمت پر اپنی خاموش محبت کے ہاتھوں مجبور، دیپالی کو ریحان سے دور کرنا چاہتی تھی تا کہ دیپالی کی شادی ریحان سے نہ ہو سکے۔ ان مکالموں میں لہجے کے اتار چڑھاو، اور aposiopesis (جملہ کو توڑ دینا یا ادھورا چھوڑ دینا اور کردار کے طرزِ بیان سے بات کو سمجھنا) کی تکنیک کے ذریعے کردار کی سوچ اور اس کے عندیے کو واضح کیا گیا ہے۔

۴۔ خیال/سوچ (Thought)

کرداروں کی سوچ اور ان کے خیالات کے ذریعے سے ان کی شخصیت کا جائزہ لیا جاتا ہے۔ یہ عنصر بھی کردار کی تشکیل میں معاون ثابت ہوتا ہے کیوں کہ بعض دفعہ کردار کے ظاہری اعمال و افعال سے اس کے باطن کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا لہٰذا کردار کی سوچ یا خیال اس بات کا تعین کرتی ہے کہ وہ کس خوبی یا خامی کا مالک ہے۔ ''آخرِ شب کے ہم سفر'' کی دیپالی جب سوچتی ہے:

> ''یہ میرا دیس یہ پدما اور میگھنا اور برہم پتر۔ یہ سنگیت، یہ مہمان کلاکار۔ یہ سب اسی طرح رہے گا۔ مجھے ڈرنے کی کیا ضرورت ہے۔ تاریک راتوں میں اہم سازشیں ہو رہی ہیں۔ پروفیسر مرتضیٰ حسین کو بھی شاید پوری طرح معلوم نہیں کہ ہم کیا کرنے والے ہیں۔'' 42

دیپالی کی اس سوچ سے اس کے باہمت اور جرأت مندانہ کردار کا اظہار ہوتا ہے اور اس کا آخری جملہ ''ہم کیا کرنے والے ہیں'' تجسس پیدا کر دیتا ہے اور اسی پر واقعے کے ارتقا کا انحصار ہے۔

دوسری مثال:

> ''میں۔ روزی شریلا بنرجی، ریورنڈ میتھو بنرجی کی بیٹی، انسان۔ محض ایک حقیر ہندوستانی ہوں۔ یہ دوسری بات ہے کہ حقیر ہندوستانی جہاں آرا بھی ہے۔ مگر نواب قمرالزماں چودھری اور بیرسٹر پری توش رائے اعلیٰ طبقے کے افراد ہیں اور ڈی۔ ایم سے برابری سے ملتے ہیں۔ جہاں آرا بیگم اور اوما رائے کو فریڈا کینٹ ویل اپنے ہاں ڈنر پر بلاتی ہیں اور ان کے گھر جا کر ڈنر کھاتی ہیں اور میں محض ان کے پروردہ نیٹو پادری کی لڑکی ہوں۔'' 43

اس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ روزی احساس کمتری کا شکار ہے اور طبقاتی کشمکش نے اس کے ذہن کو متاثر کیا ہے۔ درج بالا تمام نکات کردار کی داخلی کیفیات سے متعلق ہیں لیکن کردار کا خارجی ماحول اس کی تزئین و آرائش بھی کردار کی شخصیت پر روشنی ڈالتے ہیں۔ انسان اپنے گھر اور اردگرد کے ماحول کو اپنی پسند اور ناپسند کے مطابق سنوارتا اور سجاتا ہے چنانچہ کردار کو سمجھنے میں ماحول سے بھی مدد لی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر ''توبۃ النصوح'' میں کلیم کے کمرے کا ذکر اس طرح کیا گیا ہے:

''صدر کی جانب گجرات کا نفیس قالین بچھا ہوا، گاؤ تکیہ لگا ہوا، سامنے اگالدان، لب قالین پیچوان۔ چوکیوں کے گرداگرد کرسیاں تھیں تو لکڑی کی لیکن آئینہ کی طرح اور چمکتی ہوئی۔ چھت میں پٹاپٹی کے گوٹ کا پنکھا لگا ہوا۔ ہلانے کے واسطے نہیں بلکہ دکھانے کے لیے۔ اس کے پہلوؤں میں جھاڑ، جھاڑوں کے بیچ بیچ میں رنگ برنگ کی ہانڈیاں۔ چھت کیا تھی بلا مبالغہ آسمان کا نمونہ تھا.......... آمنے سامنے دو میزیں لگی ہیں۔ ایک پر گنجیفہ، شطرنج، چوسر، تاج، کھیل کی چیزیں اور ارگن باجے رکھے تھے۔ دوسری پر گلدان، عطردان وغیرہ کے علاوہ ایک عمدہ طلائی جلد کی موٹی سی کتاب نصوح نے نہایت شوق سے اس کتاب کو کھولا تصویروں کا البم تھا۔'' 44

اس اقتباس سے کلیم کے ذوق اور فنونِ لطیفہ سے اس کی دلچسپی کا اندازہ ہوتا ہے۔

کردار نگاری کے ان تمام داخلی اور خارجی تجربات سے ناول کے واقعات تشکیل پاتے ہیں۔ انھی اجزا کے ذریعے ناول کے معنی خیز فارم کی تعمیر ہوتی ہے اور نقاد کو ناول کی تفہیم میں مدد ملتی ہے۔

اردو ناول میں کرداروں کے متعلق ہر دور میں رویے تبدیل ہوتے رہے ہیں۔ ابتدائی ناولوں میں صفاتی کردار پیش کیے گئے اور ایسے ناول لکھے گئے جن میں کردار یا تو خوبیوں کا مجموعہ ہوتے یا خامیوں کا مجسمہ۔ اس دور کے ناولوں میں کردار کے فنی محاسن و معائب کی طرف توجہ نہیں دی گئی۔ کرداروں کی تخلیق میں اکثر و بیشتر براہ راست طریقہ کار اپنایا گیا واضح رہے کہ براہِ راست کردار نگاری کا مطلب ہر گز یہ نہیں ہے کہ کردار بہت معمولی حیثیت کا حامل ہوگا بلکہ کردار کی اہمیت کا انحصار اس کی پیش کش کے طرز پر ہے فنی اعتبار سے اس دور کے بعض کردار ایسے بھی ہیں جن کی کردار سازی میں فطری عمل کو ملحوظ رکھا گیا جیسے امراؤ جان ادا کا کردار۔

ترقی پسند ناول نگاروں کے یہاں کردار سماجی روایات، ظالم و مظلوم کی کشمکش اور قربانی کے جذبے سے معمور نظر آتے ہیں۔ بنظر غائر دیکھا جائے تو اس دور میں کرداروں کی فنی تجسیم پر زور نہیں دیا گیا لیکن کرداروں کی پیش کش کے لیے ایسی فضا تخلیق کی گئی جس میں وہ کردار اپنے ماحول سے ہم آہنگ نظر آنے لگے اور اسی کے باعث اردو ناول میں یہ کامیاب کردار کے طور پر سامنے

آتے ہیں۔

زمانے کی تبدیلی کے ساتھ ضروریاتِ زندگی کا دائرہ بھی وسیع ہوتا گیا۔ مختلف اشیا کی ایجادات نے انسان کے سوچنے کا طریقہ بدل دیا۔ مادّی چیزوں کا غلبہ ہونے لگا۔ حقیقی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کے پیش نظر ناول کے کرداروں کو بھی اسی اعتبار سے خلق کیا گیا۔ کردار کے خارجی عوامل کے ساتھ ساتھ داخلی محرکات کو بھی بیان کیا گیا اور موضوع کی نوعیت تبدیل ہونے کی وجہ سے کرداروں کی پیش کش میں بھی تبدیلی آئی۔ جدید ناول نگاری کے دور میں کرداروں کو فنی نقطۂ نظر کے تحت تشکیل دیا گیا جس سے کردار حقیقی زندگی سے قریب معلوم ہونے لگے۔ بالواسطہ کردار نگاری کے ذریعے ان تمام tools کو بروئے کار لایا گیا جس سے کردار کی داخلی کیفیات کا بخوبی اندازہ لگایا جا سکے۔ ان میں قرۃ العین حیدر کا ''آگ کا دریا'' قاضی عبدالستار کا ''شب گزیدہ'' خدیجہ مستور کا ''آنگن'' عبداللہ حسین کا ''اداس نسلیں'' قابل ذکر ہیں۔ اس کے ساتھ جدیدیت کے زیراثر ایسے ناول بھی لکھے گئے جن میں کردار مبہم نظر آتے ہیں۔ ناول میں ان کی حیثیت بظاہر معدوم ہو کر رہ جاتی ہے مگر کہانی کے Framework میں وہ صورت حال پر روشنی ڈالنے کے لیے اہم وسیلۂ اظہار ہوتے ہیں۔ اس اعتبار سے ''خوشیوں کا باغ'' میں فرد کی تنہائی اور کرب کو معاشرتی صورت حال کے پیش نظر علامتی انداز سے کردار میں ڈھالنے کی کوشش کی گئی ہے ناول میں ''میں'' کا اپنی اصل شناخت یعنی نام سے عاری ہونا، پاکستانی معاشرے کے کسی بھی ''میں'' پر اس کا اطلاق کیا جا سکتا ہے۔ مابعد جدید دور میں کرداروں نے اپنی وضع قدیم اختیار کر لی اور انھیں دوبارہ زندگی کے اظہار کا وسیلہ بنا کر ناول تخلیق کیے گئے۔ مختلف تکنیک اور نقطہ ہائے نظر کے تحت کردار پر نئے تجربات کیے گئے۔ ٹکنولوجی کی اجارہ داری، جنریشن گیپ، جنسیت، اقتدار پرستی اور تیز رفتار زندگی میں پیدا ہونے والے مسائل نے کس طرح انسانی جذبات و احساسات کو مختل کر دیا ہے، اس کے تناظر میں کرداروں کی تجسیم کی گئی۔

غرض یہ کہ موجودہ دور کے منظرنامے پر نظر ڈالی جائے تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اکیسویں صدی فکشن کی صدی ہے اور جس رفتار سے ناول لکھے جا رہے ہیں تو یہ امید کی جا سکتی ہے کہ کرداروں کے پیشِ نظر اردو ناول کا مستقبل مزید نئے تجربات سے ہمکنار ہوگا اور کردار کی تفہیم کے دیگر عوامل

زیر بحث آسکیں گے۔

زمان ومکاں:

زمان کو وقت سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ وقت کا استنباط زمان کے وسیع تناظر میں ہوتا ہے اور مکان یا جگہ، مقام یا جائے وقوعہ کا تعین کرتا ہے۔ ناول میں زمان ومکاں کی کارفرمائی بھی لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتی ہے چوں کہ ناول کا کینوس زمان ومکاں کے محدود دائرے پر مشروط نہیں ہوتا۔ یہ چند ماہ یا چند سال سے مستثنٰی آفاقی اصولوں پر مبنی ہوتا ہے۔ برطانوی صحافی برائن اپلیارڈ، سنڈے ٹائمز(Bryan Appleyard 1951)،Sunday Times میں لکھتے ہیں:

"We tell stories to ourselves' of our journey from birth to death, friends, families who we are and who we want to be, or public stories about history and politics, about our country, our race or our religion. At each moment of our lives these stories place us in space and time." 45

ترجمہ۔؛ ہم خود کو پیدائش سے موت تک کے سفر کی، احباب کی، موجودہ اور ممکنہ خاندان کی یا جو کچھ ہم ہونا چاہتے ہیں یا اپنے ملک، تاریخ، سیاست، اپنی نسل اور اپنے مذہب کی عوامی کہانیاں سناتے ہیں اور یہ تمام قصے ہماری زندگی کے ہر ایک موڑ کی تصویر کشی میں زماں و مکاں کا احساس کراتے ہیں۔

انسانی زندگی زمان ومکاں کے تعین سے عبارت ہے۔ زمان ومکاں کا تصور ابتدائے آفرینش سے انسانی فکر کا حصہ ہے اس میں مکان کا تعین، قدرے آسان ہے لیکن وقت انسانی گرفت سے بالاتر ہے یہی وجہ ہے کہ وقت کی تفہیم کا ایک متعین زاویہ طے نہیں ہو پایا۔ دوسرے علوم وفنون کی طرح فکشن میں بھی زمان ومکاں کو ایک مستند حیثیت حاصل ہے۔ فکشن میں تمام واقعات زمان ومکاں میں رونما ہوتے ہیں لیکن یہ ضروری نہیں کہ زمان ومکاں میں تسلسل وتواتر

برقرارر ہے۔ناول میں وقت/زماں کو سمجھنے کے کچھ پیمانے Parametres ہوتے ہیں جو اس بات کا تعین کرتے ہیں کہ ناول میں پیش کردہ واقعات کا زمانی عرصہ کتنا ہے۔

سلومتھ رمن کینن (Shlomith Rimmon-Kenan 1942) اپنی کتاب Narrative Fiction میں لکھتی ہیں:

"Time in general may be viewed in three aspects: order, duration and frequency. Statements about order would answer the questions ""when? in terms of like: first, second, last, before, after etc. Statement about duration would answer the question "how long? in terms of like an hour, a year, long, short, from x till y etc. Statements about frequency would answer the question in term like: x time a minute, a month, a page." 46

ترجمہ۔: عام طور پر وقت کا مشاہدہ تین پہلوؤں ترتیب، مدت اور وقت کی رفتار کی مدد سے کیا جاتا ہے۔کوئی واقعہ "کب" رونما ہوا جیسے پہلی مرتبہ، دوسری مرتبہ، آخری مرتبہ، پہلے یا بعد میں وغیرہ جیسے سوالات کے جواب کا تعلق "ترتیب" سے ہوگا۔کسی واقعے کے رونما ہونے میں کتنا عرصہ لگا جیسے ایک گھنٹہ، ایک برس، طویل یا مختصر مدت، فلاں عرصے سے فلاں عرصے تک وغیرہ سے متعلق بیانات کا جواب "مدت" کے ضمن میں آئے گا۔کسی واقعے کی حرکت پذیری میں کتنا وقت صرف ہوا یعنی کب تک، ایک منٹ تک، ایک مہینے تک یا ایک صفحے تک، ایسے بیانات کا اظہار وقت کی رفتار/تعدد سے ہوگا۔

order، Duration اور Frequency تین اہم پہلو ہیں جن کی وساطت سے ناول کے کینوس پر موجود واقعات کا عرصہ متعین کیا جاتا ہے اور یہ اندازہ لگایا جاتا ہے کہ واقعے میں مدّت، تسلسل اور تعدّد کی نوعیت کیا ہے۔آیا وہ ڈھائی ہزار سالہ تاریخ پر مشتمل ہے یا چند برس پر۔کسی کردار کی زندگی کے متعلق بیان کیا جا رہا ہے تو اس کی پیدائش سے موت تک کا عرصہ کتنا ہے۔سکنڈ، منٹ اور گھنٹے کے اعتبار سے دن اور رات کا گردش کرنا واقعات میں پیوست ہوتا ہے۔واقعہ کب،

کتنے عرصے میں اور کس وقت عمل میں آیا۔ زمان ان تمام انسلاکات کا احاطہ کرتا ہے۔ مثال کے طور پر ''آگ کا دریا'' ڈھائی ہزار سال پر مشتمل واقعات کا مجموعہ ہے جب کہ راجندر سنگھ بیدی کا ناول ''ایک چادر میلی سی'' چند سالوں پر۔ ''آنگن'' ناول میں ماضی کے طویل واقعات ایک تہائی رات پر مبنی ہیں جب کہ ''لندن کی ایک رات'' کے تمام واقعات کا انحصار ایک ہی رات پر ہے۔ زاہدہ زیدی کا ناول ''انقلاب کا ایک دن'' محض ایک دن کی کہانی ہے اور کرشن چندر کا ناول ''شکست'' تین ماہ کا احاطہ کرتا ہے۔

اردو ناول میں زمانی ساخت کے حوالے سے مختلف تجربات کیے جاتے رہے ہیں۔ ابتدائی ناولوں میں واقعات کو زمانی تسلسل و تواتر کے ساتھ بیان کیا جاتا تھا جس سے قصے کا ایک مخصوص پیٹرن (Pattern) کے تحت ارتقا ہوتا تھا۔ ناول کے آغاز، عروج، انجام میں زمانی وحدت (Time sequence) ہوتی تھی۔ مثال کے طور پر مراۃ العروس، فسانۂ آزاد، گئودان وغیرہ۔ یوں تو بعد کے دور میں بھی ایسے ناول لکھے گئے جن میں زمانی تسلسل کو برقرار رکھا گیا ہے لیکن ان میں انداز بیان کے مختلف طریقوں سے متن میں حسن پیدا کیا گیا جس سے بظاہر تو قصہ ترتیب وار ارتقائی منازل طے کرتا ہے مگر اس کی فضا، ماحول اور مختلف تکنیک سے واقعات میں فنی تہہ داری پیدا ہو جاتی ہے۔ مثال کے طور پر شوکت صدیقی کا ناول ''خدا کی بستی''، عبدالصمد کا ''دو گز زمین''، پیغام آفاقی کا ''مکان''، بانو قدسیہ کا ''راجہ گدھ'' کو شامل کیا جا سکتا ہے۔

اردو ناول کے ارتقائی سفر میں اس عمومی طریقۂ کار سے گریز کیا گیا اور زمانی ساخت میں پہلا تجربہ شعور کی رو کو قرار دیا گیا۔ چوں کہ فن کار فن پارے میں تکنیک کو کسی سوچے سمجھے منصوبے کے تحت شامل نہیں کرتا بلکہ متعینہ موضوع بذات خود متن کی مخصوص پیش کش کا تقاضا کرتا ہے اور نقاد اپنے نقطۂ نظر کے مطابق فن پارے کے محاسن و معائب کو اجاگر کرنے کے ساتھ مختلف جہات سے اس کا مطالعہ بھی کرتا ہے۔ ایک عہد کے ختم ہونے اور دوسرے عہد کے آغاز کی بہترین تشکیلی صورت کی نمایاں مثال قرۃ العین حیدر کے ناول ''آگ کا دریا'' میں پائی جاتی ہے جس میں مختلف عہد کی پیش کش اس بات کی غماز ہے کہ راوی ناول کے واقعات کو طویل زمانی عرصے پر پھیلا سکتا ہے اس کے لیے راوی کو کردار اور طرزِ بیان پر خاص توجہ دینی ہوتی ہے تا کہ واقعات کی تمام

کڑیاں آپس میں مربوط نظر آئیں۔ اس لحاظ سے قرۃ العین حیدر نے ناول کے کسی عہد کی تبدیلی میں زمان کو ڈرامائی انداز سے تشکیل دیا ہے۔ یکا یک قدیم ویدک دور کا اختتام اور عہد وسطیٰ کا آغاز اس طرح ہوتا ہے۔ مثال:

''سرجو کی موجیں گوتم نیلمبر کے اوپر سے گزرتی چلی گئیں اور ابوالمنصور کمال الدین نے کنارے پر پہنچ کر اپنا شیام کرن گھوڑا برگد کے درخت کے نیچے باندھا اور چاروں اور نظر ڈالی۔ اس کی تھکی ہوئی آنکھوں کو یہ جگہ بڑی سہانی معلوم ہوئی۔'' 47

درج بالا اقتباس میں سرجو کی موجوں کا گوتم کے اوپر سے گزرنا اور کمال کا درخت کے نیچے گھوڑا باندھنا مختلف واقعات ہیں جن میں منطقی ربط تو نہیں ہے لیکن غور کیا جائے تو قاری کو کردار اور ماحول سے اس بات کا اندازہ بخوبی ہو جاتا ہے کہ ایک عہد کا خاتمہ ہو چکا ہے گویا درج بالا اقتباس زمان کی تبدیلی کی طرف نشاندہی کرتا ہے۔ شعور کی رو کے ذریعے سے بھی ناول میں زماں کو تشکیل دیا جاتا ہے جس میں کردار کے ذہن میں آنے والے خیالات کی رو غیر منطقی ہوتی ہے اور وہ لمحۂ ماضی، حال اور مستقبل کے متعلق بھی سوچنے لگتا ہے۔ اس ضمن میں قاضی افضال حسین لکھتے ہیں:

''لمحے کو طول دینے کا ایک طریقہ جو ہمارے فکشن میں بہت مقبول ہوا شعور کی رو کی تکنیک کہلاتا ہے۔ جس میں لمحۂ موجود پر ماضی اور حال دونوں جمع ہو جاتے ہیں۔ یہ لمحۂ موجود کی دونوں قسموں میں توسیع کی عام اور بہت مقبول تکنیک ہے۔'' 48

ناول میں وقت کا پیمانہ منشاے مصنف کے مطابق پھیلتا اور سمٹتا رہتا ہے۔ اسی لیے واقعات کا دائرہ کبھی ایک دن کو محیط ہوتا ہے تو کبھی صدیوں پر۔ ناول میں زمان کی شناخت یا تو تاریخی ترتیب سے کی جاتی ہے یا دیگر ذرائع سے مثلاً موسم کی تبدیلی، کوئل کی کوک، آموں کا پکنا، سوکھے ہوئے پتوں کا بکھرنا، ہوا میں خنکی کا احساس وغیرہ سے وقت کے تغیر کا احساس ہوتا ہے۔

عبداللہ حسین کے ناول ''اداس نسلیں'' سے تاریخی ترتیب کی مثال:

''چند لمحے خاموش کھڑے رہنے کے بعد انھوں نے رومال نکال کر ماتھے کا پسینہ خشک کیا اور بولے'' آج یعنی ۱۳ رمئی ۱۹۱۳ء کو روشن آغا کو فوت ہوئے تین ماہ مکمل ہوئے ہیں۔ میں خاندانی

روایات کے مطابق اور اس حیثیت کی رو سے جو مجھے سونپی گئی ہے نواب غلام محی الدین خان
آف روشن پور کے روشن آغا کے لقب کا صحیح حق دار ہونے کا اعلان کرتا ہوں۔'' 49

ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو:

''چار اگست ۱۹۱۴ء کو جنگ کا اعلان کیا گیا۔ پانچ دن کے بعد بریگیڈ کو کوچ کا حکم ملا۔ تمام
صفوں میں خوشی کی لہر دوڑ گئی۔'' 50

درج بالا اقتباسات کی متعینہ تاریخ سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ زمانہ ہندوستان پر انگریزی
حکومت کا زمانہ تھا۔

کرشن چندر کے ناول ''شکست'' سے بالواسطہ طریقۂ کار کی مثال ملاحظہ ہو:

''نیلے جنگلوں سے ڈھکے ہوئے دور استادہ سلسلہ ہائے کوہ، دھان کے کھیت، ندی کا چمکیلا
پانی، لکڑی کے چھوٹے چھوٹے پل، ناشپاتیوں کے جھنڈ، شفق کے ذریں دام میں گرفتار نظر
آئے۔'' 51

دھان کے کھیت اور ناشپاتیوں کے جھنڈ سے مخصوص موسم کا اندازہ ہوتا ہے۔

زمانے کا ادراک کردار کی سوچ اور ان کی ذہنی کیفیات کے توسط سے بھی کیا جاتا ہے جس
میں کردار اپنے ماضی سے متعلق واقعات کو یاد کرتے ہیں اور اس طرح زمانی ترتیب الٹ جاتی ہے
یا واقعے کے درمیان میں یہ سلسلہ منقطع ہو جاتا ہے اور کردار زمانۂ ماضی کے متعلق سوچنے لگتا ہے۔
اس تکنیک کو فلیش بیک کی تکنیک کہا جاتا ہے۔

خدیجہ مستور کا ناول ''آنگن'' سے اقتباس ملاحظہ ہو:

''اس نے گھبرا کر آنکھیں بند کر لیں۔ نیند تو اب کوسوں دور تھی پر ماضی کی یادیں اس کی رات
کٹوانے کے لیے پاس آ بیٹھی تھیں۔

وہ ایک اجاڑ ضلع تھا۔ سرخ سرخ اینٹوں کے مکان اس طرح بنے ہوئے تھے کہ کسی ترتیب کا
خیال ہی نہ آتا۔ بس ایسا محسوس ہوتا کہ کسی نے اٹھا کر بکھیر دیئے ہیں۔ وہاں اس چھوٹی سی
جگہ میں کتنے بہت سے مندر تھے۔ اس کے سنہرے عکس سر اٹھائے جیسے بھگوان کی پرارتھنا
کرتے رہتے۔ مندروں میں صبح شام گھنٹے بجتے۔ پجاریوں کے بھجن گانے کی مدھم مدھم آواز

گھر تک آتی۔ وہاں درخت کس قدر تھے۔ دھول سے اٹی ہوئی کچی سڑکوں پر دونوں طرف
آم، جامن اور پیپل کے گھنے درخت تھے۔ ان درختوں کے سائے میں راہ گیر انگوچھے کی
گھٹڑیاں سر کے نیچے رکھ کر مزے سے سویا کرتے۔ ان دنوں بہار کا موسم تھا۔ آموں میں
بور آچکا تھا۔ کوئل ہر وقت کوکا کرتی۔ انہیں دنوں تو وہ وہاں آئی تھی۔ جب اس نئی جگہ ابا کا
تبادلہ ہوا تو اس نے محسوس کیا کہ وہ بالکل تنہا اور اداس ہے۔ وہیں اس کا شعور جاگا تھا اور کچھ
سوچنے سمجھنے کی صلاحیت نے جنم لیا تھا۔'' 52

درج بالا اقتباس میں ماضی کے واقعات کی ابتدا ہوتی ہے جس کا گزران محض ایک رات کا تہائی حصہ ہے۔ اتنے مختصر عرصے میں واقعات کو صفحہ ۸ سے ۷۶ تک پھیلایا گیا ہے اور اسی عرصے میں کردار اپنی شعوری سطح سے آگہی حاصل کر کے بلوغت کے عبوری دور سے گزرتا ہے۔ واقعات کا یہ طویل عرصہ ایک مختصر وقت پر مشتمل ہے جس میں راوی نے لمحۂ موجود (حال) کو روک کر زمانۂ ماضی کے حوالے سے واقعاتی ارتقا کو پیش کیا ہے۔ ایک طویل عرصے (ماضی) کے بعد یہ سلسلہ ٹوٹ جاتا ہے اور واقعے کو حال کی وساطت سے بیان کیا جانے لگتا ہے۔ راوی کو وقت کی فطری رفتار پر مکمل اختیار حاصل ہوتا ہے۔ وہ زمانی و مکانی قید و بند سے آزاد قصے کو ماضی یا مستقبل میں بیان کرنے کے علاوہ اس کو درمیان میں روک کر کسی صورت حال یا کسی کردار کے احساسات و جذبات کو بھی بیان کرنے لگتا ہے۔ حال کو درمیان میں روک کر تخیلات کے ذریعے بھی وقت کی توسیع کی جاتی ہے۔ عبداللہ حسین کے ناول ''باگھ'' کا مرکزی کردار اسد جو تیراکی میں مشاق تھا اپنی اس مہارت کے باعث تخیلاتی محل تعمیر کرنے لگتا ہے جس کو عبداللہ حسین نے اس طرح رقم کیا ہے:

''پھر اس نے دیکھا کہ وہ عظیم شخصیت اس کو انعامی کپ پیش کر رہی ہے اور بیسیوں مہربان
چہروں والے، خوبصورت چشمے لگائے ہوئے خوش لباس لوگ شفقت سے اسے دیکھ رہے
ہیں — یہاں سے اسے ایک نئی ڈگر مل گئی اور وہ سوچے سمجھے بغیر اس پہ نکل پڑا۔ اس نے
دیکھا کہ وہ ایک جہاز کے عرشے پہ کھڑا ہے اور اس نے نیلے رنگ کے ریشم کا جانگیہ پہن رکھا
ہے۔ جب کہ سمندر پہ دھوپ چمک رہی ہے۔ اچانک اس کو دور ایک جزیرہ دکھائی دیا اور وہ
کسی کو بتائے بغیر ہوا میں ہاتھ سیدھے کر کے سمندر میں کود گیا۔ ایک طاقتور مچھلی کی طرح

کبھی سطح سمندر کے نیچے کبھی اوپر تیرتا ہوا جزیرے کی طرف بڑھنے لگا مگر جزیرہ جو پہلے وہاں سے قریب معلوم ہوتا تھا اب پیچھے ہی پیچھے ہٹنے لگا۔ مگر پریشانی یا گھبراہٹ کے نام سے وہ واقف نہ تھا۔ تن تنہا وہ جوش کھاتے ہوئے سمندر سے لڑتا، غوطہ لگا کر لہروں کی دیواروں کے نیچے سے نکلتا ایک دن اور ایک رات تک مسلسل اور بے تکان تیرتا رہا۔ حتیٰ کہ اگلے روز صبح صادق کے وقت جزیرے کے ساحل پر جا کھڑا ہوا۔'' 53

ایک اور مثال جس میں وقت کو روک کر صورت حال کا بیان کیا گیا ہے۔ ''اداس نسلیں'' میں راوی نے واحد متکلم کی آنکھ سے روئداد (Description) کو پیش کرنے کے لیے وقت کے دورانیے کو روک دیا ہے۔ مثال:

'' آہستہ آہستہ اس پر لڑکپن کی اداسی اترائی اور ارد گرد باتیں کرتے ہوئے اور باتیں سنتے ہوئے تمام آدمیوں کو وہ خاموش رقابت کے احساس کے ساتھ دیکھنے لگا۔ دائیں طرف نواب صاحب، ان کی ساتھی ادھیڑ عمر خوبصورت عورت، دو انگریز اور ایک ہندوستانی چھوٹے سے دائرے میں بیٹھے تھے۔ ہندوستانی متواتر باتیں کر رہا تھا اور اس کے ساتھی دلچسپی سے سن رہے تھے۔ جب وہ آیا تو لنگڑا کو چل رہا تھا۔ سب لوگ بڑے تپاک سے اسے ملے تھے۔ چیف کمشنر اور مہاراج کمار کے بعد اس کی کار سب کاروں سے اونچی اور چمکدار تھی اور اس کے پہیوں کے تار بجلی کی روشنی میں چمک رہے تھے۔ اس وقت اس کی ٹانگ، جو خراب تھی، بالکل سیدھی، اکڑی ہوئی کرسی پر سے نیچے سبزے تک آ رہی تھی لیکن اس کی باتوں کے ہلے میں کوئی اس کی ٹانگ سے دلچسپی نہ لے رہا تھا۔'' 54

واقعے کو روک کر روئداد کا بیان دیگر ناولوں میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے۔ ناول کے آغاز، عروج اور انجام کو بالترتیب بیان نہ کر کے کبھی عروج، تو کبھی انجام کے ذریعے قصے کی ابتدا کی جاتی ہے یا درمیان سے اس کو بیان کیا جاتا ہے۔ جس سے زمانی ترتیب الٹ جاتی ہے۔ عبداللہ حسین کا ناول ''قید'' اس کی بہترین مثال ہے جس میں رضیہ سلطانہ کا تین لوگوں کو قتل کرنے کا واقعہ پہلے اور قتل کا سبب بعد میں بیان کیا گیا ہے۔ وقت کے ضمن میں یہ طریقۂ کار بھی اختیار کیا جاتا ہے کہ ماضی میں رونما ہونے والے واقعات کو کردار کی زبانی حال میں اس طرح بیان کرنا کہ وہ حال کا ہی حصہ معلوم

ہونے لگتے ہیں۔ اس طرح وقتاً فوقتاً زمانہ، حال اور ماضی کے گرد گردش کرتا نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر ''امراؤ جان ادا'' میں امراؤ جان اپنی گذشتہ زندگی کے متعلق بیان کرتی ہے اور درمیان میں رک کر مرزا رسوا سے گفتگو بھی کرتی ہے۔

علامتی ناول میں زمان کی کارفرمائی خارجی مظاہر سے مبرا ہوتی ہے لیکن حالات و واقعات کے طرزِ بیان اور اس میں مضمر عوامل اور علائم کے ذریعے زمان کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر ''خوشیوں کے باغ'' میں بظاہر تو اس بات کی نشاندہی نہیں کی گئی کہ ناول میں پاکستان کے تناظر میں ہونے والے مختلف سیاسی و معاشرتی مسائل اور پیچیدگیوں کا بیان ہے لیکن اس دور کے حالات سے نبرد آزما کردار ''میں'' کی وساطت اور طریقۂ اظہار سے زمان کی شناخت کی جاتی ہے۔ زمانی تسلسل کو توڑنے یا برقرار رکھنے کے لیے دیگر تکنیک کا بھی استعمال کیا جاتا ہے جو واقعے کو ایک نئے طور سے متعارف کراتا ہے۔ خارجی عوامل کے پیشِ نظر وقت ایک سیلِ رواں کی مانند ہے جو بالترتیب ارتقا پذیر ہوتا ہے جب کہ داخلی عناصر اس تخصیص سے عاری ہوتے ہیں۔ ان میں حال، ماضی اور مستقبل خلط ملط ہوتے رہتے ہیں۔ ماریو برگس یوسا (Mario Vargas Llosa 1936) نے اپنی کتاب ''نوجوان ناول نگار کے نام خط'' (Letters to a Young Novelist 1997) میں ناول میں وقت کی کارفرمائی کے متعلق نہایت اہم نکتہ بیان کیا ہے وہ لکھتے ہیں:

> ''وقت دو طرح کا ہوتا ہے، سلسلے وار اور نفسیاتی۔ اول الذکر معروضی وجود رکھتا ہے، جو انسانی موضوعیت سے آزاد ہوتا ہے۔۔۔ یہ سلسلے وار وقت ہی ہے جو ٹھیک ہماری پیدائش کے لمحے سے ہماری موت کے لمحے تک ہمیں رفتہ رفتہ ہضم کرتا جاتا ہے۔۔ لیکن ایک دوسرا نفسیاتی وقت بھی ہوتا ہے، جس کا ہمیں شعور ہوتا ہے، لیکن یہ اس پر منحصر ہے کہ ہم کیا کر رہے ہیں اور کیا نہیں کر رہے ہیں اور اس کی شکل ہماری شندگی میں بڑی مختلف ہوتی ہے۔۔۔ ناول میں وقت کی بنیاد سلسلے وار وقت پر نہیں ہوتی بلکہ نفسیاتی وقت پر، ایک موضوعی وقت جسے ایک ناول نگار (اچھا ناول نگار) معروضیت کی شکل دینے پر قادر ہوتا ہے اور اس طرح ناول کو حقیقی دنیا سے الگ کرتا ہے۔'' 55

اس قول کی بنیاد پر ناول کی ساخت میں وقت کی تشکیل اور اس کی ہیئت کو واضح طور پر سمجھا جا

سکتا ہے کہ واقعات خلق کرنے میں فکشنی وقت/زمان کس طرز پر ارتقا پذیر ہوتا ہے۔ ناول کا نفسیاتی وقت حقیقی وقت سے قطعی الگ ہوتا ہے راوی جب کسی صورت حال کو تشکیل دے رہا ہوتا ہے تو اس صورت حال کو تحریر کرنے میں راوی کا موجودہ وقت اس کے بیانیے کے وقت سے مختلف ہوتا ہے جس میں وہ کہانی کے عمل میں وقت کی تشکیل معروضی بنیادوں پر کرتا ہے۔ انگریزی ناول نگاری کا دائرہ تکنیکی تجربات کے اعتبار سے نہایت وسیع ہے اور اردو ناول محض چند تکنیک سے آشنا نظر آتا ہے۔ اردو ناول نگاری میں زمانی ترتیب کا پلٹ دینا فقط ماضی اور حال سے تعلق رکھتا ہے جب کہ انگریزی میں ماضی اور حال کے ساتھ مستقبل کی شمولیت بھی ہوتی ہے۔ لہٰذا اسی اعتبار سے Flash Forward (پیشگی کا ظہور پذیر ہونا) اور Fore Shadowing (پیشگی یا ہونے والے واقعہ کی علامات کا ظاہر ہونا) کا استعمال انگریزی ناولوں میں کیا جاتا رہا ہے لیکن اردو ناول میں Flash Forward کی مثال دیکھنے کو نہیں ملتی جب کہ Fore Shadowing کی مثال خال خال ملتی ہے۔

مکاں:

مکاں کا تعلق جگہ سے ہوتا ہے یعنی واقعہ یا قصہ کس مقام پر پیش آیا۔ جائے وقوع کس شہر یا کس ملک سے تعلق رکھتی ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لیے بیان کنندہ یا تو براہ راست طریقے سے ملک یا شہر کا نام متعین کر دیتا ہے یا پھر بالواسطہ طریقہ کار کا استعمال کرتا ہے جس میں تہذیب و ثقافت، آب و ہوا، رنگ و نسل، معاشرت، جغرافیائی حالات کے بیان سے مدد لیتا ہے۔ عبدالصمد کے ناول ''دو گز زمین'' سے براہ راست طریقۂ کار کی مثال:

> ''بہار شریف سے پچھم پندرہ میل پر ایک چوراہا ہے جس کے اتر جانب چار میل کچے رستے پر چلنے کے بعد ایک مشہور گاؤں ہے بین۔ یہ کوئی مردم خیز گاؤں تو نہیں لیکن اس میں ایک مرد پیدا ہوا تھا شیخ الطاف حسین جس کے نام سے گاؤں کا نام زندہ و تابندہ رہے گا۔'' 56

انتظار حسین کے ناول ''آگے سمندر ہے'' سے بالواسطہ طریقۂ کار کی مثال:

> ''ارے تم؟ کب آئے، کیسے پہنچے، کونسی سپیشل سے؟ حملہ تو نہیں ہوا تھا'' ایک دم سے اتنے بہت سے سوال۔ ملنے والے کو صحیح سالم دیکھ کر کتنی حیرت ہوتی اور کتنی خوشی۔ پھر تھوڑی سی

رقت، تھوڑا بے سروسامانی کا تذکرہ۔اس حد تک ایک دوسرے سے ملنا کتنا اچھا لگتا تھا۔
بچھڑے ہوئے اس حد تک خلوص سے ملتے تھے۔ مگر جب درمیان میں تھوڑی مدد اور
سہارے کا سوال آجاتا تو پھر اس تیزی سے یار ایک دوسرے سے کنی کاٹ جاتے۔کون کس
کی مدد کرتا۔سب کو اپنی اپنی پڑی تھی۔'' 57

درج بالا اقتباس تقسیم ہند کے موقع پر مہاجرین کا پاکستان منتقل ہونے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔لہٰذا اسی اعتبار سے جائے وقوع پاکستان قرار دی جائے گی۔خارجی طور پر یہ دو بڑے پیمانے ہیں جو مکاں کو سمجھنے میں معاون ہوتے ہیں لیکن مکاں کے متعلق چھوٹے چھوٹے پہلوؤں کو ذہن میں رکھنا بھی ضروری ہے۔ ناول میں جائے وقوعہ کا تعین کردار کی نفسیات اور اس کے طرز فکر پر اثر انداز ہوتا ہے اور اس مقام کی فضا اور ماحول کردار کی سوچ کی سمت متعین کرتے ہیں۔اسی لیے ہر علاقے اور جگہ سے تعلق رکھنے والے انسان ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔انسانی زندگی میں مکاں یا جگہ کی بہت اہمیت ہے۔ ہر جگہ کے رسم و رواج، عقائد و نظریات، بود و باش، خرد و نوش، نشست و برخاست کے طریقے، ذرائع پیداوار مختلف ہوتی ہیں جو کردار کے ذہنی رویّوں کو تشکیل دیتے ہیں اسی لیے کردار براہ راست یا بلواسطہ اپنی جگہ سے منسلک ہوتا ہے۔کسی جگہ یا مقام سے وابستگی مشروط conditional بھی ہوتی ہے اور غیر مشروط unconditional بھی۔مکاں سے مشروط وابستگی اس جگہ کی مراعات اور سہولیات کی فراہمی پر منحصر ہوتی ہے مثال کے طور پر کوئی شخص روزی کی تلاش میں کسی دوسرے مقام پر منتقل ہو جاتا ہے اور وہاں کی آسائشی زندگی کے باوجود خود کو اس جگہ سے منسلک نہیں کر پاتا ہے تاہم اس جگہ کی تہذیب و ثقافت کو اپنانا اس کی ضرورت بن جاتا ہے لہٰذا اس تناظر میں بھی واقعات اور کردار کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔اس ضمن میں ملیالم ناول ''بکر بیتی'' (بنیامین) کی مثال دی جاسکتی ہے جس میں مرکزی کردار روزگار کی غرض سے سعودی عرب چلا جاتا ہے لیکن وہاں کی تہذیب اور زبان سے ناواقفیت کی بنا پر اس کو کرب انگیز اور تباہ کن صورت حال کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔

صورت حال کے پیشِ نظر کردار کسی جگہ کی تہذیب کو اختیار کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔رسوا کے ناول امراؤ جان ادا میں امیرن اغوا کر کے لکھنؤ لائی جاتی ہے اور وہاں کے آداب و اطوار مجبوری

کے تحت اس کی شخصیت کا حصہ بن جاتے ہیں۔غیر مشروط یا Unconditional وابستگی کردار کو روحانی طور پر اس جگہ سے منسلک رکھتی ہے اسی وجہ سے کسی دوسرے مقام پر منتقل ہونے کے باوجود اس جگہ کی یادیں کردار کی ذات کا حصہ بن جاتی ہیں اسی لیے انتظار حسین کی تخلیقات کے اکثر و بیشتر کردار ماضی سے وابستہ اپنے مکاں یا جگہ کو یاد کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔کردار کے فکر وعمل اور سوچ کے دھارے متعین کرنے میں جگہ یا مقام بنیادی عنصر ہے جو واقعات کا رخ الٹتا پلٹتا رہتا ہے اور یہ کرداروں میں تبدیلی کی نوعیت کا ایک بڑا پہلو ہے جو ناول کی ہیئت میں اہم کردار ادا کرتا ہے۔مائکے بال (Mieke Bal 1946) نے جگہ یا مقام کو اس کے دیگر اجزا کے پیش نظر مزید واضح کیا ہے وہ لکھتی ہیں:

"Places are linked to certain points of perception. These places seen in relation to their perception constitute the story's space. That point of perception may be a character, which is situated in a space, observes it, and reacts it." 58

ترجمہ۔؛مقامات قوت مشاہدہ کے مخصوص نکات سے منسلک ہوتے ہیں۔کہانی کے وسعت مکاں کی تعمیر وتشکیل میں ان مقامات کو اسی مشاہدے کی روشنی میں دیکھا جا سکتا ہے۔ممکن ہے یہ مشاہدہ ایک کردار کی صورت میں وسعت ومکاں میں ہو،مشاہدہ کرتا ہواور ردعمل ظاہر کرتا ہو۔

مزید رقم طراز ہیں:

"In the story, where space is connected to the characters that live it, the primary aspect of the space is the way characters bring their senses to bear on it.Three senses are especially involved in the perceptual representation of space: sight, hearing, and touch.All three participate in the presentation of a space in the story."59

ترجمہ۔؛کہانی میں کرداروں کا تعلق اس وسعت مکاں سے ہوتا ہے جس میں وہ سانس لیتے

ہیں۔ وسعت مکاں کا بنیادی پہلو یہ ہے کہ کردار اپنے ہوش وحواس کے ساتھ کس طرح اس سے
تعلق رکھتے ہیں۔ خصوصاً تین حواس دیکھنا، سننا اور چھونا، وسعت مکاں کی مشاہداتی نمائندگی
میں شامل ہوتے ہیں۔ یہ تینوں کہانی میں وسعت مکاں کی پیش کش میں حصہ لیتے ہیں۔

درج بالا اقتباسات کے مطابق ناول میں مکاں کو اس کے space وسعتِ مکاں کے تناظر میں بھی سمجھا جاتا ہے جس سے کردار کے حالات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کیوں کہ جگہ سے متعلق تمام انسلاکات اس بات کا تعین کرتے ہیں کہ کردار کی شخصیت اپنے اردگرد کے ماحول سے کس حد تک متاثر ہو سکتی ہے یا اس کا عمل، ردعمل، حرکات وسکنات اور اس کی سوچ کا دھارا اپنی وسعتِ مکاں کے مطابق کون سی نہج اختیار کرے گا یا کر سکتا ہے۔ مثال کے طور پر کسی کمرے میں ٹنگی چھوٹی بڑی جسامت کی کئی بندوقیں، جانوروں کے مصنوعی چہرے وغیرہ وہاں کے مکینوں کے متعلق ایک خاص تاثر قائم کرتے ہیں یا ایک اور مثال سے اس طرح سمجھا جا سکتا ہے کہ ایک شخص اپنے کمرے میں داخل ہوا اور سامان سے بھرا ہوا تھیلا اس نے پلنگ پر ٹکا دیا اور خود اس کے دوسرے کونے پر ٹک گیا، کھڑکی کی جالیاں گرد سے اٹی پڑی تھیں جس کے باعث ہوا کا گذر بہت کم تھا، کونے میں ایک چھوٹی سی میز تھی جس پر سامان بے ترتیب پڑا تھا دروازے کے پیچھے میلے کچیلے کپڑے اور ایک ٹوٹی ہوئی چپل رکھی تھی۔ اس جگہ پر موجود اشیا کا یہ بیان کردار کے متعلق مخصوص تاثر قائم کرتا ہے، ایک بہت چھوٹے کمرے میں اس شخص کا سکونت پذیر ہونا اس کے کردار کی تشکیل کرتا ہے اور قاری کے ادراک پر اثر انداز ہو کر کہانی کی معنویت میں اضافہ کرتا ہے۔

پلاٹ کردار اور زمان ومکاں کے یہ تمام اجزا ناول کی ساخت کو تشکیل دیتے ہیں۔ ان تمام مباحث کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ناول کی شعریات نہ تو جامد اصولوں کی متحمل ہوتی ہے نہ متعین کردہ قواعد وضوابط کی پابند اور نہ ہی اس میں سائنسی طریقۂ کار کو ملحوظ رکھا جاتا ہے بلکہ ناول کی افہام وتفہیم کا دائرہ اس سے ماخوذ مختلف نکات پر مبنی ہوتا ہے جو اپنی حدود سے بالاتر ہے۔ ناول کی ساخت میں، پلاٹ، کردار اور زمان ومکاں اساسی حیثیت رکھتے ہیں اور انھیں کی بنیاد پر دیگر فنی لوازمات کا مطالعہ کیا جاتا ہے جو آیندہ صفحات میں زیرِ بحث آئیں گے۔

حواشی

1. Abrams,M.H- AGlossory Of Literary Terms, 10 edition New Delhi 2013 p.25
2. آکسفورڈ انگلش ڈکشنری انسائیکلوپیڈیا آف برٹینیکا دوم۔16 ص673 بحوالہ ترقی پسند اردو ناول ڈاکٹر انور پاشا، پیش رو پبلی کیشنز نئی دہلی 1990،ص8
3. جین، گیان چند۔اردو کی نثری داستانیں ،نئی دہلی:قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان 2006 ص111۔112
4. WWW.oxforddictionaries.com
5. نارنگ، گوپی چند۔ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، دہلی:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس 1993،ص41
6. Crystal,David- A Dictionary of linguistics and phonetics, Australia:, edition 6th Blackwell publishing 2008,p.269
7. ایضاً،ص351.
8. نارنگ، گوپی چند۔ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، دہلی:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس 1993،ص61,62
9. انصاری، اسلوب احمد اردو کے پندرہ ناول ،علی گڑھ:یونیورسل بک ہاؤس، 2003،ص8
10. صدیقی، عقیل احمد۔کارگہ کوزہ گراں، نئی دہلی: براؤن بک پبلیکیشنز، 2014،ص278
11. انصاری، اسلوب احمد۔اردو کے پندرہ ناول، علی گڑھ، یونیورسل بک ہاؤس، 2003،ص163
12. سجاد، انور۔خوشیوں کا باغ، شعور پبلیکیشنز، دریا گنج، نئی دہلی، 1981،ص14
13. اردو کے پندرہ ناول، اسلوب احمد انصاری، یونیورسل بک ہاؤس، علی گڑھ 2003، ص322,323
14. ایضاً،ص323، بحوالہ ناول راجہ گدھ، بانو قدسیہ ص177
15. Allot, Miriam- Novelists on the novel ,London: columbia university press 1962 p,177
16. Butcher,S.H- The poetics of Aristotle (edited) 3rd revised edition, The Mac millon compony 1902 .p.31, New York

17 فاروقی، شمس الرحمن۔شعریات (ارسطو کی بوطیقا کا ترجمہ)،نئی دہلی ترقی اردو بورڈ، 1978 ص 52

18 نارنگ، گوپی چند۔ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس 1993 ،ص 91

19 ایضاً،ص 91

20 ایضاً،ص 92

21 حیدر، قرۃ العین ۔اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو، مشمولہ مجلّہ سابرنامہ(2011-2012) گجرات اردو ساہتیہ اکادمی گاندھی نگر، 2013،ص 84

22 Turnell,Martin-The novel in France(1950) p.6 ref; Allot, ,Miriam - Novelists on the Novel ,London:columbia university press1962, ,p.198

23 WWW.character-training.com

24 WWW.literarydevices.net

25 آزاد، اسلم ۔اردو ناول آزادی کے بعد، نئی دہلی: اردو بک سوسائٹی، 2006،ص 17

26 احمد، خورشید۔جدید اردو افسانہ (ہیئت واسلوب میں تجربات کا تجزیہ) علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1997،ص 49

27 حیدر، قرۃ العین ۔آخرشب کے ہمسفر، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس 1998،ص 45

28 ایضاً،ص 221

29 ایضاً،ص 224

30 ایضاً،ص 286

31 ایضاً،ص 288

32 ایضاً،ص 290

33 ایضاً،ص 316

34 آزاد، اسلم ۔اردو ناول آزادی کے بعد، نئی دہلی: اردو بک سوسائٹی 2006،ص 17

35 حیدر، قرۃ العین، آخرشب کے ہمسفر، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1998،ص 19

36 مستور، خدیجہ۔ آنگن، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2004، ص183

37 حیدر، قرۃالعین۔ آخرِ شب کے ہمسفر، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1998، ص152

38 Allot,Miriam- Novelists on the Novel , London: Columbia University Press 1962.p 208

39 حیدر، قرۃالعین۔ آخرِ شب کے ہمسفر علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1998، ص219

40 ایضاً، ص211

41 ایضاً، ص252

42 ایضاً، ص22

43 ایضاً، ص59

44 احمد، ڈپٹی نذیر۔ توبۃ النصوح، مئو: ماڈرن پبلیکیشنز، 2003، ص188

45 (sunday times magzine 7 feb 1999:39) ref. Cobley,Paul- Narrative, New york : Routledge ,2006,p.1

46 Rimmon-Kenan,Shlomith-Narative fiction ,contemporary poetics 2nd edition ,Routledge,Newyork,2003,p.46

47 حیدر، قرۃالعین۔ آگ کا دریا، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1990، ص117

48 حسین، قاضی افضال۔ تنقید (شش ماہی، مرتبہ) علی گڑھ: شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، 2011، ص 204

49 حسین، عبداللہ۔ اداس نسلیں، نئی دہلی: نیو بسمہ کتاب گھر، 2012، ص22

50 ایضاً، ص85

51 چندر، کرشن۔ شکست، دہلی: رجت بک ہاؤس، 2006، ص7

52 مستور، خدیجہ۔ آنگن، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2006، ص8

53 حسین، عبداللہ۔ باگھ، لاہور: سنگ میل پبلیکیشنز، 1992، ص44

54 حسین۔ عبداللہ۔ اداس نسلیں، نئی دہلی: نیو بسمہ کتاب گھر، 2012، ص17

55 یوسا، ماریو برگس۔نوجوان ناول نگار کے نام خط (ترجمہ محمد عمر میمن) کراچی: شہرزاد 2010ء، ص 63,64

56 عبدالصمد۔دوگز زمین، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2013، ص 8

57 حسین، انتظار۔آگے سمندر ہے، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 1995، ص 14

58 Bal, Mieke-Narratology Introduction to the Theory of Narrative (Fourth Edition), Canada: University of Toronto Press 2017,p.124, 125

59 ایضاً، ص 125

ناول میں اظہار و بیان کے وسائل

اسلوب کا تعلق زبان و بیان کے مختلف طریقۂ کار سے ہے یعنی کوئی بات کہنے کے لیے شاعر یا مصنف کون سا ڈھنگ یا طرز اختیار کرتا ہے اس میں ساخت کی ترتیب، الفاظ کی نوعیت اور اظہار کے خصائص کیا ہوتے ہیں، معنی کی ترسیل کس حد تک متن کی تفہیم میں معاون یا کارگر ثابت ہوتی ہے۔ ایک ہی مضمون کو بیان کرنے کے لیے مختلف قسم کے پیرایے اظہار سے کام لیا جاتا ہے اسلوب کے ضمن میں فکری عوامل اور ہیئت و معانی کے دمیان مطابقت کو بھی مدنظر رکھا جاتا ہے اور اسلوب کی خارجی حیثیت و ماہیئت کی وساطت سے فن پارے کے داخلی عوامل کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔

نوراللغات میں اسلوب کے معنی ہیں؛صورت، طور، طرز، روش، طریقہ۔ 1

Oxford Dictionary میں Style کے معنی ہیں:

وضع، انداز، طرز، تحریر یا تقریر کا اسلوب، کسی فرد یا دور وغیرہ کا مخصوص انداز۔ 2

M.H Abrams اسلوب کے متعلق لکھتے ہیں۔:

"Style has traditionally been defined as the manner of liguistic expression in prose or verse." 3

ترجمہ: روایتی طور پر نثری اور شعری فن پارے میں تحریر کے مخصوص لسانی اظہار کے طریقے کو اسلوب کہا جاتا ہے۔

عابد علی عابد لکھتے ہیں:

''فن کار اپنے الفاظ کے انتخاب کی بنا پر، اپنی عبارت کی تشکیل کے باعث اور اپنی توقیف کے خصائص کے اعتبار سے پہچانا جاتا ہے۔'' 4

عابد علی عابد کے اس اقتباس میں ''الفاظ کے انتخاب'' کو شاعری یا شاعر کی صفات پر منطبق کیا جاسکتا ہے اس کی بہ نسبت ناول کا دائرہ وسیع ہونے کے سبب ناول نگار الفاظ کے محدود استعمال سے قاصر ہوتا ہے۔ اردو ناول کی روایت میں کسی ایک موضوع کے تحت کئی ناول تخلیق کیے گئے ہیں جو اپنی ہیئت اور طرز اظہار میں ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ تقسیم ہند اور فسادات کے موضوع پر لکھے گئے ناولوں میں قرۃ العین حیدر کا میرے بھی صنم خانے، انتظار حسین کا چاند گہن ،عبداللہ حسین کا اداس نسلیں، خدیجہ مستور کا آنگن وغیرہ ہیں۔ عبداللہ حسین کا ''اداس نسلیں'' اور خدیجہ مستور کا ''آنگن'' دونوں کا اسلوب بیان جداگانہ ہے۔ ''اداس نسلیں'' میں واقعات کا کینوس تین تاریخی ادوار (برطانوی سامراج، جدوجہد آزادی، تقسیم کے فوری بعد کا زمانہ) پر مشتمل ہے جس میں خالص تاریخی جبر کے پس منظر میں کرداروں کی صفات کو اجاگر کیا گیا ہے اس میں پیرایۂ بیان فلسفیانہ ہے جب کہ ''آنگن'' کے واقعات کا کینوس کردار کے ماضی اور حال کے توسط سے تشکیل دیا گیا ہے اس میں صورت حال کے پیش نظر متوسط گھرانے سے تعلق رکھنے والے کرداروں کی نفسیاتی کیفیت کے پس منظر میں ذہنی افق کو کھنگالا گیا ہے۔ خدیجہ مستور کا اسلوب سادہ اور سلیس ہے اور یہ سادگی اور سلاست ہی ناول کے تعین قدر میں اضافہ کرتی ہے۔ گوپی چند نارنگ اسلوب کے ضمن میں رقم طراز ہیں:

''اسلوب کوئی نیا لفظ نہیں ہے۔ مغربی تنقید میں یہ لفظ صدیوں سے رائج ہے۔ اردو میں اسلوب کا تصور نسبتاً نیا ہے۔ تاہم زبان، انداز بیان، طرز تحریر، لہجہ، رنگ سخن وغیرہ اصطلاحیں اسلوب یا اس سے ملتے جلتے معنی میں استعمال کی جاتی رہی ہیں۔ یعنی کسی بھی شاعر یا مصنف کے انداز بیان کے خصائص کیا ہیں یا کسی صنف یا ہیئت میں کس طرح کی زبان استعمال ہوئی ہے یا کسی عہد میں زبان کیسی تھی اور اس کے خصائص کیا تھے وغیرہ یہ سب اسلوب کے مباحث ہیں۔'' 5

شاعری میں شاعر کے منفرد اسلوب کی شناخت الفاظ کے مخصوص نظم وضبط، نحوی تراکیب،

آہنگ اور متبادل و متضاد لفظ کی ماہیئت سے سروکار رکھتی ہے اور اس کے تفاعل سے شعر کے معنی اخذ کیے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر میرؔ کا اسلوب غالبؔ کے اسلوب سے مختلف ہے اور غالبؔ کا اسلوب اقبالؔ کے اسلوب سے۔ فکشن میں اسلوب کی سطح پر انتظار حسین کا اسلوبِ بیان کرشن چندر سے مختلف ہے حالاں کہ دونوں کے یہاں اساطیری طرزِ اظہار سے ناول کی ساخت کو تشکیل دیا گیا ہے لیکن دونوں کی تحریروں میں اساطیر کے فکری عوامل و محرکات کی کارفرمائی، معانی کے مختلف امکانات کو جنم دیتی ہے۔

بنیادی طور پر اسلوب کا مطالعہ صوتیات، لفظیات، نحویات اور معنیات کی لسانی سطحوں کے حوالے سے کیا جاتا ہے اور اسی کے تناظر میں کسی عہد کی زبان، کسی صنف، کسی متن یا ہیئت یا مصنف کے منتخبہ طرزِ بیان کے امتیازات کا تعین کیا جاتا ہے۔ فکشن میں بھی ان تمام عناصر کو مدنظر رکھا جاتا ہے۔ شعر و ادب کی لسانی تفہیم کے لیے اسلوب کا مطالعہ نہایت ضروری ہے۔ اس کے ذریعے فن پارے کی ماہیئت اور اس کے ادبی عوامل و محرکات کا تجزیہ کیا جاتا ہے اور اس بات کا اندازہ لگایا جاتا ہے کہ فن کار نے متن کی تشکیل میں مخصوص طریقۂ کار کا ہی کیوں استعمال کیا ہے یا متن کا موضوع مصنف سے کس طرح کی پیش کش کا مطالبہ کرتا ہے یا وہ کون سی حکمت عملی ہے جو تخلیقی اظہار کو مزید بہتر بنا سکتی ہے اور اس کی بافت میں معاون ثابت ہو سکتی ہے۔

نئی تنقید کے زیرِ اثر اسلوبیاتی تنقید کو ادب میں متعارف کرایا گیا اس طریقۂ کار کا استعمال اردو کی ناول تنقید میں تقریباً ناپید ہے۔ ناول تنقید کی تاریخ میں مفروضات کے تحت ناول پر روایتی تنقید کا ایک سلسلہ موجود ہے جو کلیشے بن چکا ہے۔

شاعری میں ابہام، علامت نگاری، قولِ محال، طنز اور امیجری وغیرہ کی بنیاد پر کسی بھی نظم یا غزل کا تجزیہ کیا جاتا رہا ہے لیکن چوں کہ ان اصطلاحات کا تعلق اسلوبِ بیان سے ہے لہٰذا فن پارے کا جائزہ لیتے وقت پلاٹ، کردار اور زمان و مکاں کے علاوہ اس کے تمام انسلاکات کی توضیح و تشریح بھی ضروری ہے تاکہ مصنف کے طرزِ بیان کی وضاحت ہو سکے۔ یہاں اسلوب اور تکنیک کے حوالے سے اس بات کا ذکر کر دینا بھی ضروری ہے کہ اسلوب اور تکنیک دو مختلف چیزیں ہیں۔ ہر مصنف کا اپنا ایک اسلوب ہوتا ہے، مصنف اپنے طرزِ تحریر یا اسلوب سے پہچانا جاتا ہے اور یہ

طرزِ تحریر اس کی شخصیت کا حصہ ہوتا ہے، جس طبقے اور ماحول میں تخلیق کار زندگی گزارتا ہے اور قریب سے اپنے اردگرد کی اشیا کو دیکھتا اور محسوس کرتا ہے، وہ اس کے اندرون میں پیوست ہو جاتی ہیں۔ لہٰذا متن تخلیق کرتے وقت وہ تمام عناصر جو اس کی زندگی کا حصہ ہوتے ہیں، براہ راست یا بلواسطہ اس کی تحریر میں شامل ہو جاتے ہیں۔ لیکن تکنیک اس سے مختلف ہے۔ تکنیک کا استعمال کسی بھی تحریر کو موثر اور دلکش بنانے کے لیے ہوتا ہے تاکہ فن پارے کی جمالیاتی معنویت اجاگر ہو سکے۔ تخلیق کار اپنے اسلوب یا تحریر میں تزئین کاری کی غرض سے مختلف تکنیکوں سے کام لیتا ہے۔ حالاں کہ مصنف اس کا استعمال شعوری طور پر نہیں کرتا ہے بلکہ افسانے یا ناول کا موضوع کسی تکنیک کو استعمال کرنے کا تقاضا کرتا ہے۔ متن میں تکنیک کی نشاندہی بآسانی کی جا سکتی ہے۔ مثال کے طور پر کوئی کہانی لکھتے وقت اس میں فلیش بیک، شعور کی رو، داخلی خود کلامی وغیرہ کا استعمال متن کو دلکش اور پر اثر بناتا ہے بشرطیکہ اس کی پیش کش صحیح انداز پر کی گئی ہو۔

اسطور (Myth)

Oxford Dictionary میں اس کے معنی اسطور، روایتی قصہ، فرضی حکایات، مخصوص روایات، دیومالا، اصنامیات کا مطالعہ۔ 6

کلاڈ لیوی اسٹراس (Claude Levi-Strauss 1908-2009) اپنے ایک مضمون The structural Study of Myth میں اسطور کے متعلق رقم طراز ہیں:

> "Myths are still widely interpreted in conflicting ways: as collective dreams, as the outcome of a kind of esthetic play, or as the basis of rituals. Mythological figures are considered as personified abstractions, divinized heroes or fallen gods." 7

ترجمہ۔ آج بھی اسطور کی تشریح و تعبیر اختلاف کی شکار ہے، اسے کبھی اجتماعی خواب، جمالیاتی فن پارے کے نتیجے کے طور پر اور کبھی رسم ورواج کی بنیاد پر سمجھا جاتا ہے۔ اساطیری کرداروں کو تجسیم مجرد، ماورائی قوت رکھنے والے دیوتاؤں اور مجہول خداؤں کے تناظر میں

دیکھا جاتا ہے۔

ازل سے ہی انسان کے داخلی محرکات، اس کے کسی نہ کسی تجربے کی بنا پر، خارجی زندگی کا حصہ رہے ہیں۔ اس کا اظہار وہ مختلف شکلوں میں کرتا بھی رہا ہے اور یہ تمام صورتیں آرکی ٹائپل سطح پر ہر دور کے تہذیبی تشخص اور اس کی بقا کے لیے انسانی ذہن کے لاشعور میں منظم اور غیر منظم شکل میں موجود رہی ہیں، جنھوں نے اساطیر کی حیثیت اختیار کرلی ہے۔ اساطیر سے مراد دیوی، دیوتاؤں کے قصے، پرانی روایات، مختلف عقائد کو بنیاد بنا کر علامات وضع کر لینا ہیں۔ زندگی کے معاملات و مسائل کو سمجھنے اور اپنے عہد کے حقائق کو واضح کرنے کے لیے ہر زمانے میں اساطیری طرزِ فکر سے کام لیا گیا ہے۔ اسطور انسان کی شعورِ ذات کا حصہ ہے۔ زمانۂ قدیم سے فرد کے تخلیقی ذہن اور جمالیاتی اقدار کی تفہیم میں اساطیر نے اہم کردار ادا کیا ہے۔ حجری دور یا ماقبل کے انسانوں کے رسم و رواج، عادات و اطوار، تاریخی حقائق اور زندگی کے تجربات کو سمجھنے کے لیے اساطیر سے مدد لی جاتی رہی ہے۔ بات کائنات کی تخلیق کے حوالے سے ہو یا انسانی جبلت کے بنیادی محرکات کے حوالے سے اساطیر اور دیومالائی عناصر نے ان میں گہرائی اور معنویت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

انسان اپنی سائکی میں موجود تخیلات اور عقائد کی بنیاد پر اساطیر تخلیق کرتا رہا ہے۔ کائنات کے اسرار و رموز سے واقفیت حاصل کرنے کے لیے مختلف مذاہب اور عہد نامۂ عتیق کے قصص سے مدد لی جاتی رہی ہے اور اس کے لیے داستانوی اور حکایتی انداز، تمثیلی اور استعاراتی طریقۂ کار اختیار کیا گیا ہے۔ Myth نفسیات کا ایک حصہ ہے۔ ہر عہد کی اپنی مخصوص اساطیر ہیں جس سے اس دور کے نسلی اور اجتماعی شعور کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ ہر اسطوری واقعہ صداقت پر مبنی ہو بلکہ بیشتر اساطیری قصوں کا انحصار ایجاد و اختراع پر ہے۔ لیکن رونما ہونے والے واقعات میں گہرائی اور معنویت پیدا کرنے کے لیے اساطیر سے مدد لی جاتی ہے۔ کیرن آرم اسٹرانگ (Karen Armstrong 1944) اپنی کتاب A Short History of Myth میں لکھتی ہیں:

''اساطیر اس لیے وضع کی گئیں کہ وہ غیر یقینی انسانی صورت حال سے نپٹنے میں ہماری مدد

کریں۔اساطیر نے دنیا میں دریافت کرنے اور اپنی حقیقی منزل متعین کرنے میں لوگوں کی مدد کی۔ہم سب جاننا چاہتے ہیں کہ ہم کہاں سے آئے۔چونکہ ہماری انتہائی شروعات قبل تاریخ کی دھند میں گم ہو چکی ہیں۔اس لیے ہم نے اپنے آبا و اجداد کے بارے میں دیومالائیں تخلیق کیں۔جو ہر چند تاریخی نہیں ہیں پر وہ اپنے ماحول، ہمسایوں اور رواجوں سے متعلق ہمارے موجودہ رویوں کو سمجھنے میں ہماری دست گیری کرتے ہیں۔" 8

M.H. Abrams اپنی کتاب A Glossory of literary Terms میں Myth کے متعلق لکھتے ہیں:

"In classical Greek "mythos" signified any story or plot, whether true or invented. In its central modern significance, however, a myth is one story in a mythology__ a system of hereditary stories of ancient origin which were once believed to be true by a particular cultural group, and which served to explain (it terms of intentions and actions of deities and other supernatural beings) why the world is as it is and things happen as they do, to provide a rationale for social customs and observances, and to establish the sanctions for the rules by which people conduct their lives" 9

ترجمہ۔؛کلاسیکی یونان میں mythos کسی بھی کہانی یا کہانیوں کے سلسلے یعنی پلاٹ کی جانب اشارہ کرتا ہے خواہ وہ مبنی بر حقیقت ہو یا من گھڑت۔حالاں کہ اپنے جدید مرکزی معنی و مفہوم میں اسطور (myth) کسی (خاص) علم اساطیر کی ایک کہانی ہے۔(اساطیر کی یہ کہانیاں) عہد قدیم ہی سے نسل در نسل چلی آرہی کہانیوں کا ایسا نظام جس کے بارے میں کسی ثقافتی گروہ کا یہ بھی ماننا تھا کہ ایک زمانے میں وہ سچ ہوا کرتی تھیں۔انھی کے ذریعے انھوں نے دنیا کو (دیگر مافوق الفطری ہستیوں اور دیوی دیوتاؤں کی منشا اور کاموں کے سیاق میں) سمجھا کہ دنیا اور مظاہر ہو بہو ایسے ہی کیوں وجود میں آئے جیسے وہ دکھتے ہیں۔ان

سب کا مقصد یہ تھا کہ اپنے رسوم ورواج اور سماجی احکام کی تعمیل کے تئیں ایک عقلی جواز فراہم کیا جاسکے اور ایسے حدود و قیود قائم کیے جائیں جن کے مطابق لوگ اپنی زندگی گزار سکیں۔

اساطیر کثیر الجہت (Multi Dimensional) عناصر کی غماز ہیں۔ اردو فکشن بالخصوص اردو افسانے میں بیشتر افسانہ نگاروں کے یہاں اساطیری و دیومالائی عناصر ملتے ہیں۔ اسطورہ افسانوی واقعات میں تہہ داری پیدا کرتا ہے۔ علامات و استعارات اور تمثیل کے عمل سے اس کی معنیاتی سطح تبدیل ہو جاتی ہے۔ اساطیر کی شمولیت واقعات کو خارجی تناظر میں دیکھنے کے ساتھ ساتھ داخلی عوامل کو بھی بروئے کار لاتی ہے۔ افسانے کی بہ نسبت اردو ناول میں اساطیر کی کارفرمائی چند ناول نگاروں کے یہاں ہی ملتی ہے۔ جن میں راجندر سنگھ بیدی، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین اہمیت کے حامل ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی کا ناول ''ایک چادر میلی سی'' میں اساطیری و دیومالائی طرز فکر کے توسط سے واقعات کی تنظیم اور اس کی معنوی سطح کو مختلف جہت عطا کرنے میں مدد لی گئی ہے۔ شیو کے تمام اوتار اور دیوی کے کئی روپ اس ناول کے کرداروں میں مجسم نظر آتے ہیں اور ان دیوی، دیوتاؤں کی صفات کرداروں سے متصف معلوم ہوتی ہیں۔ واقعات کی معنوی فضا کو تہہ دار اور بااثر بنانے کے لیے اساطیر کو علامتی و استعاراتی طریقۂ کار سے آمیز کیا ہے۔ کرداروں کی زندگی میں ہونے والے تجربات اور ان کے ذہنی رویوں کو سمجھنے کے لیے اساطیر کا سہارا لے کر معنیاتی گہرائی پیدا کی گئی ہے۔ ناول کے ابتدائی صفحات میں مہربان داس کے ذریعے ایک معصوم لڑکی کے ساتھ کیے گئے جنسی استحصال اور تشدد کو بیان کیا گیا ہے۔ جس میں بالواسطہ طور پر مہربان داس کو بھیرو سے تشبیہ دی ہے، جو جاترن کو اپنی ہوس کا نشانہ بناتا ہے۔ بیدی نے اس پورے منظر کی نقشہ کشی میں اساطیر کے استعمال سے معنویت پیدا کی ہے جس سے بذاتِ خود اساطیر کا اطلاق کرداروں کے خصائص پر ہونے لگتا ہے۔ ناول کا اقتباس اس طرح ہے:

> ''کوٹلہ جاترا کی جگہ تھی۔ چوہدری کی حویلی کے بازو میں دیوی کا مندر تھا جو کبھی بھیروں کے چنگل سے بچتی بچاتی، اس گاؤں میں آنکلی تھی اور اس جگہ جہاں اب ایک مندر کھڑا تھا گھڑی دو گھڑی بسرام کیا تھا اور پھر بھاگتی ہوئی جا کر سامنے سیال کوٹ، جموں وغیرہ کی پہاڑیوں میں

گم ہوگئی تھی۔ اب بھی کسی ڈھلی ہوئی صبح کو کوٹلے سے شمال مغرب کی طرف دیکھا جائے تو
دور افق پر کسی ڈاچی کا کوہان سا نظر آتا ہے — وہی ویشنو دیوی کا پہاڑ ہے۔" 10

ہندوستانی اساطیر میں دیوی دیوتاؤں کا تصور بہت پرانا ہے اور یہ دیوی دیوتا Archetypal کا درجہ رکھتے ہیں جنھیں مختلف عقائد اور افکار و نظریات کی بنیاد پر مذہبی حیثیت دے دی گئی ہے، اس بنا پر راجندر سنگھ بیدی کے یہاں کرداروں کی تجسیم میں، دیوی دیوتاؤں سے منسلک کئی مثبت و منفی پہلوؤں کی عکاسی ملتی ہے۔ ناول کی پوری فضا پر شو اور شکتی کے تعمیری و تخریبی دونوں عناصر چھائے ہوئے ہیں جو کہانی کو معنویت عطا کرتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ بیدی کے اسلوب کے متعلق لکھتے ہیں:

"بیدی کے فن میں استعارہ اور اساطیری تصورات کی بنیادی اہمیت ہے۔ اکثر و بیشتر ان کی کہانی کا معنوی ڈھانچہ دیومالائی عناصر پر ٹکا ہوتا ہے۔ لیکن اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ وہ شعوری یا ارادی طور پر اس ڈھانچے کو خلق کرتے ہیں اور اس پر کہانی کی بنیاد رکھتے ہیں واقعہ یہ ہے کہ دیومالائی ڈھانچہ پلاٹ کی معنوی فضا کے ساتھ از خود تعمیر ہوتا چلا جاتا ہے۔"
11

اردو فکشن میں انتظار حسین اپنے مخصوص و منفرد اسلوب کے باعث اہم شناخت رکھتے ہیں۔ ان کے متعدد افسانوں میں اساطیری عناصر کی کارفرمائی ملتی ہے جس سے اخذِ معنی کے مختلف امکانات کو بروئے کار لایا جاسکتا ہے۔ انتظار حسین کا اساطیری طرز نگارش، بیدی سے اس طور پر مختلف ہے کہ انھوں نے دیومالائی عناصر کے ساتھ عہد نامہ عتیق کے قصوں، مذہبی روایتوں، جاتک کتھاؤں، داستان، حکایات اور مذہبی صحائف سے استفادہ کرتے ہوئے، فرد کی باطنی کیفیات و احساسات، معاشرے میں پھیلتا ہوا انتشار اور ہجرت کے نتیجے میں پیدا شدہ صورت حال کو بیان کیا ہے جس سے ان کے ناولوں میں معنیاتی گہرائی پیدا ہوگئی ہے۔ اساطیر سے متعلق انھوں نے جتنے تجربات افسانے میں کیے ہیں ناول میں اس کا فقدان نظر آتا ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے کہ انھوں نے مائتھولوجی کی کسی ایک کہانی کو بنیاد بنا کر، اس کے ذریعے افسانے کی مکمل ساخت کو تشکیل دیا ہے تاہم ایک مکمل واقعے کو اساطیر کے ذریعے ناول کے قالب میں

ڈھالنے کے بجائے، گاہے گاہے ناول میں اس کا بیان ملتا ہے لیکن اس کے باوجود انتظار حسین کا طریقہ کار اردو ناول کے اسالیب بیان میں ایک نئی تخلیقی جہت اور ایک نئے طرز بیان کا اضافہ کرتا ہے انتظار حسین نے اپنے ناولوں میں اساطیر کی مختلف النوع شکلوں کو پیش کیا ہے اور اس کے ذریعے سے کسی واقعے کے بنیادی سروکار کی جانب اشارہ کرنا مقصود ہے۔ ان کا پہلا ناول ''چاند گہن''، جس میں بو جی کے کردار کی تشکیل میں توہم پرستی، کہاوتوں اور ضرب الامثال سے مدد لی گئی ہے جو اساطیر کی ایک شکل ہے۔ بو جی وقتاً فوقتاً اپنے توہمات کی بنا پر تشکیک کا شکار نظر آتی ہیں، مستقبل میں ہونے والے حادثات اور فسادات کے متعلق قیاس آرائیاں کرتی رہتی ہیں اور اپنی زندگی میں درپیش چند اتفاقات کو، جن کا تعلق توہمات سے ہوتا ہے، کسی رونما ہونے والی مصیبت کا پیش خیمہ قرار دیتی ہیں۔ مثال کے طور پر ''بلی کا راستہ کاٹ جانا'' (کسی مشکل میں پڑ جانے کی علامت)، ''جوتی پہ جوتی چڑھنا'' (سفر کی علامت) ''الو کا رونا''، (شہر کا اجڑنا) ''دمدار ستارہ دیکھنا یا ستارہ ٹوٹتے ہوئے دیکھنا''، (جنگ یا فسادات رونما ہونے کی علامت) ''سیدھی آنکھ پھڑکنا''، (مصیبت میں پڑنا) ''ہچکی آنا''، (کسی کا یاد کرنا) ''زبان کٹنا''، (غیبت کرنا) ''صبح صبح بندر پر نظر پڑنا''، (سارا دن پریشانی میں گزرنا) ''رات میں جوتیوں کا سرہانے پڑے رہنا''، (ڈراؤنے خواب آنا) ''چاند گہن دیکھنا''، (کوئی بڑا سانحہ پیش آنا) وغیرہ۔ اسی طرح دیگر بہت سی ایسی مثالیں، جن سے بو جی نیک اور بد کے شگون اخذ کرتی تھیں، اساطیر میں شمار ہوتی ہیں اور یہ اساطیر ہندوستانی معاشرت کا ایک حصہ سمجھی جاتی ہیں۔ ناول کی ابتدا میں ہی بو جی کے کردار کی توہم پرستی کا نقشہ اس انداز سے کھینچا ہے جس سے آگے آنے والے حالات و واقعات کا اندازہ لگا کر، قصے کی معنویت کو اجاگر کیا جا سکتا ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ بو جی کے چھوٹے چھوٹے جملوں یا باتوں پر قصے کی بنیاد رکھی گئی ہے۔ ایک مرتبہ بو جی نے خواب میں چاند کو گہن لگتے ہوئے دیکھا، صبح اٹھ کر وہ بہت گھبرائیں اور انھیں اپنی اماں کی بات یاد آ گئی جنھوں نے کہا تھا ''۱۸۵۷ سے پہلے ایسا چاند گہن پڑا تھا کہ پورا چاند گہنا گیا تھا۔'' اور وہ فال نکالنے بیٹھ جاتی ہیں۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''جب ذرا اجالا ہوا تو انہوں نے کلام مجید کا جزدان کھول کر عینک نکالی۔ پھر تلے دانی کھولی۔ اس میں سے تعبیر نامہ نکالا۔ گ کی تختی پر کئی مقامات پر ان کی نظر اٹکی۔ گاجر دیکھنا،

گائے دیکھنا....گہن دیکھا....ان کی نگاہیں ٹھٹکیں اور پھر آگے بڑھ گئیں۔گہن چاند کا دیکھنا۔انہوں نے غور سے اس کی تعبیر پڑھی۔لکھا تھا۔''کال پڑے یا بادشاہ پہ آفت آئے۔رعایا پریشان ہو۔جان و مال کا نقصان ہو۔چاہیے کہ خواب کسی سے نہ کہے۔رفع بلیات کی خاطر صدقہ دے۔'' 12

درج بالا اقتباس کی معنویت، قصے کی تفہیم میں اس طرح اجاگر ہوتی ہے کہ ہندوستان تقسیم ہو جاتا ہے اور حسن پور جہاں بو.جی کی جائے پناہ تھی، فساد کا شکار ہو جاتی ہے۔سیکڑوں مسلمان خاندان ہجرت کرنے پر مجبور پاکستان میں سکونت اختیار کرنے کی غرض سے رخت سفر باندھ لیتے ہیں جن میں بو.جی اور ان کا پورا قبیلہ بھی شامل ہوتا ہے اور مشکلات کا سامنے کرتے ہوئے پاکستان جا پہنچتا ہے۔انتظار حسین کا دوسرا ناول ''بستی'' ہے۔اس کے ابتدائی حصے میں ذاکر کی یادوں کے توسط سے ماضی کے کچھ مناظر بیان کیے گئے ہیں جس میں اس کے ابا جان اور ان کے دو دوست ایک بڑے کمرے میں بیٹھ کر کائنات کی تشکیل کے متعلق گفتگو میں اسلامی اساطیر اور مذہبی قصوں کی بنیاد پر زمین کے متشکل ہونے کا ذکر کرتے ہیں۔ذاکر ان باتوں کو سن کر دنیا کے بارے میں تصورات قائم کرنے لگتا ہے اور ابا جان کی کتاب میں موجود ہابیل قابیل کا واقعہ پڑھتا ہے۔یہاں پر انتظار حسین نے داستانوی طرز میں اساطیر کا بیان یوں کیا ہے۔ناول ''بستی'' سے چند اقتباسات ملاحظہ ہوں:

''روئیں بہت بی بی حوا، پیدا ہوئی ان کے آنسوؤں سے مہندی اور سرمہ۔مگر پیٹ سے پیدا ہوئے ہابیل اور قابیل دو بیٹے اور اقلیما ایک بیٹی چندے آفتاب چندے ماہتاب۔بیاہ دیا باپ نے بیٹی کو چھوٹے بیٹے ہابیل سے، تس پر غصہ کھایا بڑے بیٹے قابیل نے اور پتھر اٹھا کر مارا ہابیل کو کہ مر گیا وہ اس سے۔تب اٹھائی قابیل نے ہابیل کی لاش اپنے کاندھے پر اور چکر کاٹا پوری زمین کا۔'' 13

ایک اور اقتباس اس طرح ہے:

''بالکو برھماں جی نے یہ دیکھا تو شیش سے کہا کہ دیکھ شیش دھرتی اس سے ادھک ڈانوا ڈول ہے تو وا کی سہائتا کر شیش بولا مہاراج وا کو اٹھا کے مو کے پھن پہ رکھ دو پھر وہ ٹک جاوے

گی، برھماں جی بولے کہ شیش تو دھرتی کے بھیتر چلا جا۔شیش نے دھرتی میں ایک چھید دیکھا وامیں سٹک گیا، دھرتی تلے پہنچ کے پھن پھیلایا اور دھرتی کو پھن پہ ٹکالیا۔ کچھوے نے یہ دیکھا تو وا کو چنتا ہوئی کہ شیش کی پونچ تلے تو پانی ہی پانی ہے۔ وانے شیش کی پونچ تلے جا کے سہارا دیا، سو بالکو دھرتی شیش جی کے پھن پہ ٹکی ہوئی ہے، شیش جی کچھوے کی پیٹھ پہ ٹکے ہوئے ہیں جب کچھوا ہلتا ہے تو شیش جی ہلتے ہیں جب شیش جی ہلتے ہیں تو دھرتی ہلے ہے اور بھونچال آوے ہے۔" 14

اسی طرح دیو مالائی عناصر اور جاتک کتھاؤں کی شمولیت سے واقعات کو آگے بڑھایا گیا ہے جس میں انتظار حسین نے بستی کو پوری کائنات سے ہم آہنگ کر دیا ہے اور اساطیری طریقۂ کار کی مدد سے اصل قصے کی معنویت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔قرۃ العین حیدر کا اسلوب بیان اپنے فلسفیانہ طرز فکر اور تاریخی شعور کے باعث فکر وفن کے نت نئے در وا کرتا رہا ہے۔انھوں نے اپنی تخلیقی سطح کو، اظہار کے مختلف وسائل سے ہم آہنگ کر کے ایک مخصوص نظم وضبط کے ساتھ فکشن میں برتا ہے۔ان وسیلۂ اظہار میں اساطیر کو بھی ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔قرۃ العین حیدر کے یہاں مختلف النوع اساطیر کی کارفرمائی دیکھنے کو ملتی ہے لیکن یہ خصوصیت ان کے افسانوں سے مختص ہے جب کہ بیدی اور انتظار حسین کے بالمقابل ان کے ناولوں میں اساطیری عناصر کا استعمال بہت کم ہوا ہے۔قرۃ العین کے افسانوں میں یونانی، مصری اور انجیلی روایت کی بنیاد پر اساطیر کا ایسا بیان ملتا ہے جس سے واقعات میں جمالیاتی اور فکری گہرائی پیدا ہو گئی ہے۔اس قبیل کے افسانوں میں "ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی"، "سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات" اور "روشنی کی رفتار" ہیں۔ "آگ کا دریا" میں چند مقامات پر محض اساطیری کردار کے ناموں سے استفادہ کیا گیا ہے۔مثال:

"ہم دونوں ایک دوسرے کے لیے بھگوان کرشن اور ارجن کا درجہ رکھتے ہیں۔" 15

دوسری مثال:

"دن گزرتے گئے۔سروپ نکھا کی ناک کٹی۔راون جلا، بھرت ملاپ ہوا۔دبلے پتلے لڑکے منہ پر سیروں غازہ اور سفیدہ پوتے، پنی کے نقلی تاج پہنے، رام اور لچھمن بنے بڑی تمکنت

کے ساتھ تخت رواں پر سوار ہوئے۔'' 16

''آخر شب کے ہم سفر'' میں قرۃ العین حیدر نے ویشنو بیراگی، ونگالہ راگنی اور بھیرو راگ جیسے اسطوری نام سے ابواب قائم کیے ہیں جن میں چند اساطیری عناصر کے ذریعے اصل واقعے کو پر اثر بنایا گیا ہے۔ مثال کے طور پر ویشنو بیراگی میں دیپالی ایک درخت کو، سمندر منتھن سے نکلے ہوئے درخت کے مماثل قرار دیتی ہے جو ہر ایک کی خواہش پوری کرتا تھا اور اس کا اثر دیپالی کی ذاتی زندگی پر بھی پڑتا ہے۔ ونگالہ راگنی میں اوما دیبی کا کردار اپنی زندگی میں رونما ہونے والے حالات کے باعث شِو کی ایک یوگنی سے مشابہ محسوس ہوتا ہے۔ دیپالی سرکار کی خواہش پوری ہونے کا واقعہ، باب ''ویشنو بیراگی'' میں اس طرح بیان کیا گیا ہے:

> ''کلپ ترو دیومالا کا وہ درخت ہے جو سمندر منتھن سے نکلا تھا۔ اور اس کے پھولوں میں اپنی مرضی کے مطابق کوئی سی بھی خوشبو سونگھی جا سکتی تھی۔ اور جو ہر خواہش پوری کر دیتا تھا۔
> شانتی نکیتن میں برہمو مندر کے پاس ایک پرانا برگد کھڑا ہے۔ دیپالی سرکار اسے اپنا کلپ ترو سمجھتی ہے۔ کیونکہ ایک روز اس درخت نے بڑے انوکھے اور غیر متوقع انداز میں اس کی ایک خواہش پوری کر دی۔'' 17

درج بالا اقتباس کے پیش نظر دیپالی کی خواہش پوری ہونے کی تعبیریوں کی جا سکتی ہے کہ اچانک وہاں اس کی ملاقات ریحان الدین سے ہو جاتی ہے جو ویشنو بیراگی کا بھیس بدل کر خفیہ طور پر دیپالی سے ملنے شانتی نکیتن جاتا ہے۔ اس انداز کی دیگر مثالیں قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں مل جاتی ہیں جس میں ناول کے کرداروں کی نفسیاتی دروں بینی، تہذیبی تشخص، اخلاقی اقدار اور روحانی کیفیات کو معنویت عطا کرنے میں اسطور کے مناسب استعمال سے مدد لی گئی ہے۔ غرض یہ کہ ان تمام ناولوں کے مطالعے سے اس بات کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اساطیر کی بنیاد پر اخذ معنی کے متعدد امکانات سامنے آسکتے ہیں اور مستقبل میں اردو ناول اساطیری طریقۂ کار کے مزید تجربوں سے ہمکنار ہو کر ناول کے دائرہ کو وسیع کر سکتا ہے۔

طنز (Irony)

Oxford Dictionary میں Irony کے معنی ہیں طنز، چھپا ہوا طعنہ، کنایہ جس میں اعتراض یا ہجو کا پہلو ہو، دوشالے میں لپیٹ کر مارنا۔ ناگہانی صورت حال جب کہ خوشگوار بات ناگوار ہو کر رہ جائے۔ حالات کی ستم ظریفی، زبان کا ذومعنی استعمال ایک خصوصی حاضرین اور دوسرا عام حاضرین کے لیے۔18

M.H. Abrams، Irony کے متعلق لکھتے ہیں:

> "In Greek comedy the character called the *"eiron"* was a dissembler who characteristically spoke in understatement and deliberately pretended to be less intelligent than he was, yet triumphed over the *alazon*— the self deceiving and stupid Braggart (see in Northrop Fry ,*Anatomy of criticism,* 1957).In most of the modern critical uses of the term "Irony" there remains the root sense of dissembling or hiding what is actually the case; not, however, in order to deceive, but to achieve special rhetorical or artistic effects."19

ترجمہ۔؛یونانی طربیہ میں Eiron نام کا ایک مزاحیہ کردار تھا جو جان بوجھ کر کم عقلی والی باتیں کرتا تھا اور خود کے ناسمجھ ہونے کا دکھاوا کرتا تھا۔ پھر بھی وہ اکثر ان سبھی کو اپنی باتوں سے ہرا دیتا جو زیادہ بولتے تھے اور خود کو عقلمند سمجھتے تھے۔

زیادہ تر جدید تنقید کے طریقہ اظہار میں Irony کی اصطلاح کا استعمال طنز میں یا جو حقیقت ہے، اس کو پوشیدہ رکھنے کے لیے کیا جاتا ہے لیکن یہ چھپانا، دھوکہ دینے کے لیے نہیں بلکہ فن پارے کو فنی طریقہ کار سے موثر بنانے کے لیے کیا جاتا ہے۔

Irony پر مشتمل جملوں میں ایسے الفاظ کا استعمال کیا جاتا ہے جس سے کسی بات کے ظاہری معنی مراد نہ لے کر اس میں مضمر کوئی سماجی یا معاشرتی حقیقت کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہوتا ہے۔ اس میں طنز کا عنصر غالب ہوتا ہے۔ یعنی طنزیہ تحریر سے مراد وہ تحریر ہے جس میں الفاظ کے حقیقی معنی

کے بجائے، اس میں پوشیدہ معنی کی طرف نشاندہی کی گئی ہو۔ آسان لفظوں میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ ظاہری اور باطنی حقیقت کے درمیان کی معنیاتی سطح کی تفریق کو طنز (Irony) کہتے ہیں۔ اس میں لہجے کا اتار چڑھاو، آواز کو دبانا یا اونچا کرنا، الفاظ کا انتخاب اہمیت کے حامل ہیں یہ اجزا عام طور پر Verbal Irony سے مختص ہوتے ہیں۔

Irony ایک طرزِ بیان ہے جو Figure of Speech کا حصہ ہے۔ فن پارے میں اس کا استعمال تحریر کو دلکش اور موثر بنانے کے لیے کیا جاتا ہے۔ ہماری پوری زندگی کا خاکہ طنزیہ اظہار و بیان سے پر ہے تاہم ادب میں اس کا استعمال زندگی کی معنویت سے قریب تر کر دیتا ہے اور متن کی تفہیم میں معاون ثابت ہوتا ہے کیوں کہ طنزیہ جملے کہانی کے پس منظر یا صورت حال کو واضح کرنے کے لیے اہم وسیلہ ہوتے ہیں۔ اردو فکشن میں Irony کی کارفرمائی اکثر و بیشتر فنکاروں کی تخلیقات میں جا بجا نظر آتی ہے۔ افسانے کا کینوس چوں کہ ناول کے مقابلے میں مختصر ہوتا ہے لہٰذا افسانہ نگار، مکمل افسانے میں طنزیہ جملوں کو جا بجا استعمال کر سکتا ہے مثلاً پریم چند کا ''کفن'' اس کی بہترین مثال ہے جب کہ ناول کا معاملہ قدرے مختلف ہے کیوں کہ اس میں زندگی سے متعلق ایک سے زائد پہلوؤں کو بیان کیا جاتا ہے اس لیے ناول نگار طنزیہ عنصر کو بقدرِ ضرورت بہت کم مقامات پر استعمال کرتا ہے۔ آخر شب کے ہمسفر سے مثال ملاحظہ ہو:

> ''چاول۔ چاول۔ چاول۔ ''سنہرا بنگال'' سال میں تین بار چاول اگاتا ہے اور بھوکا رہتا ہے۔'' 20

درج بالا مثال میں بنگال کی معاشی صورت حال کو بیان کیا گیا ہے جہاں پر چاول کی پیداوار زیادہ ہونے کے باوجود اس کو بھوک اور افلاس کا شکار ہونا پڑتا ہے اور دوسرے ممالک اس کی پیداوار پر قابض ہو جاتے ہیں۔ لہذا بنگال کی معاشی صورت حال کے پیش نظر دیگر ممالک پر طنز کیا گیا ہے۔ بیدی کے ناول ''ایک چادر میلی سی'' سے دوسری مثال:

> ''باواہری داس کو اتنی لمبی سزا کیوں؟............ اسے اس لیے کہ اس کالو ہے کا لنگوٹ بوسیدہ سے کپڑے کا نکل آیا تھا۔'' 21

اس مثال میں باباہری داس کو طنز کا نشانہ بنایا گیا ہے جو بظاہر تو مذہب کا ٹھیکیدار بنا پھرتا ہے

لیکن موقع ملتے ہی کسی معصوم لڑکی کے جنسی استحصال سے بھی گریز نہیں کرتا اس، اعتبار سے بابا ہری داس کے لوہے کے لنگوٹ کو بوسیدہ کپڑے سے تعبیر کیا گیا ہے۔ لوہے کے لنگوٹ کا بوسیدہ ہو جانا واقعے کی گہری معنویت کو اجاگر کرتا ہے اور طنزیہ پیرایے بیان میں معلول اپنی علت پر روشنی ڈالتا ہوا نظر آتا ہے۔ بانو قدسیہ کے ناول ''راجہ گدھ'' سے ایک مثال:

> ''یہاں سیمی سے میرا ایک نیا تعلق پیدا ہوا۔ جسمانی رفاقت کا بانجھ سفر۔ سیمی کو اپنی پرواتھی۔ وہ آفتاب کے بعد کس کی تھی کیوں تھی؟ اس بات کی اسے کوئی خبر نہ تھی۔ دراصل مغربی تعلیم نے اس کے اندر ایک خاص قسم کی منفرد وفا پیدا کر دی تھی جس کا تعلق صرف روح سے تھا۔ اسے جسمانی تعلقات کی رتی برابر بھی پروا نہ تھی۔ کافور کے درخت تلے سیمی سے میں ہمیشہ کے لیے منسلک ہو گیا۔'' 22

درج بالا مثال میں قیوم نے بذات خود اپنے وجود کی تشنگی پر طنز کیا ہے، اس وقت جب وہ سیمی شاہ سے جسمانی تعلق قائم کر رہا ہوتا ہے لیکن اس کا یہ جسمانی تعلق روح کو آسودگی نہیں بخشتا بلکہ اسے مزید تشنہ کر دیتا ہے، اس کے علاوہ مغربی تعلیم پر بھی طنز کیا ہے جس کے زیر اثر محبت میں جسمانی تعلق قائم کرنا کوئی بڑی بات نہیں سمجھی جاتی بلکہ روح کے تعلق کو اہمیت دیتے ہوئے جسم پر روح کو فوقیت حاصل ہوتی ہے۔

ادب میں Irony کا مطالعہ مختلف زاویے سے کیا جاتا ہے، جب ناول کا کوئی کردار متضاد رویوں کا حامل نظر آئے یا پھر حالات و واقعات قاری کی امید کے برخلاف رونما ہونے لگیں یا ناول کا انجام قاری کی سوچ سے علاحدہ ہو تو اسے بھی Irony کے زمرے میں شامل کیا جائے گا۔ اسے Situational Irony کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ''آخر شب کے ہمسفر'' کا کردار ریحان الدین احمد ابتدا میں قومی رہنما کے طور پر سامنے آتا ہے لیکن ناول کے کلائمکس اور انجام تک پہنچتے پہنچتے اس کی سوچ اور رویوں میں واضح تبدیلی ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ خدیجہ مستور کا ناول ''آنگن'' میں قاری کو اس بات کی امید ہوتی ہے کہ عالیہ اور صفدر کے ملاپ پر ناول کا اختتام ہوگا لیکن معاملہ اس کے برخلاف ہوتا ہے۔ Situational Irony کو Cosmic Irony اور Irony of Fate کے نام سے بھی جانا جاتا ہے۔

Situational Irony کے علاوہ Irony کی ایک قسم Dramatic Irony بھی ہے جس میں ایک کردار دوسرے کردار کے حالات سے واقف نہیں ہوتا لیکن قاری یا ناظرین اس سے بخوبی واقف ہوتے ہیں۔ ایک کردار دوسرے کردار کے تئیں کیا سوچ اور رویہ رکھتا ہے اس کے دل میں کسی دوسرے کردار کے لیے کون سے جذبات پوشیدہ ہیں، یہ Dramatic Irony کہلاتا ہے۔ فلم، ڈراما اور سیریل اس Irony کے ذیل میں آتے ہیں۔ مثال کے طور پر شوکت صدیقی کا ناول ''خدا کی بستی'' میں نوشا اور اس کی ماں نیاز کباڑی کی چالاکی اور عیاری سے بے خبر اس کو اپنا مسیحا سمجھتے ہیں اور اپنے گھر کے اختیارات اس کے سپرد کردیتے ہیں لیکن قاری، نیاز کباڑی کی دھوکے باز فطرت سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔ یہ Dramatic Irony ہے۔ فکشن میں Irony کا استعمال واقعات کی جمالیاتی معنویت کو ابھارنے کے لیے کیا جاتا ہے جس سے قصہ دلچسپ اور پراثر ہوجاتا ہے۔

قولِ محال (Paradox)

Paradox کے معنی قولِ محال کے ہیں۔ اس سے مراد ایسی بات جو بظاہر غلط گمان کی جائے لیکن حقیقت میں صحیح ہو۔ Oxford Dictionary میں اس کے معنی ہیں بظاہر لغو یا متناقص بباطن بات، متناقص بالذات قول، دعویٰ جو خود اپنی نفی کرتا ہو۔ متضاد خیالات پر مبنی دعویٰ۔ مانی ہوئی سچائی کے برخلاف بات یا بات کرنے والا۔ 23

English Urdu Dictionary میں Paradox کی تعریف یوں ملتی ہے:

> ''الٹی بات: وہ بات جو مسلمہ خیال کے خلاف ہو۔ بیان جو بظاہر مہمل معلوم ہو لیکن درحقیقت صحیح ہو۔ قول محال۔ قول متناقص۔ وہ شخص یا چیز جس کا وجود عالم خیال کے مطابق ناممکن ہو۔ محال مجسم'' 24

M.H. Abrams اپنی کتاب A Glossory of Literary Terms میں لکھتے ہیں:

"A Paradox is a statement which seems on its face to be logically contraditory or absurd , yet turns out to be interpretable in a way

that makes good sense" 25

ترجمہ:۔ Paradox ایک ایسا قول ہے جو منطقی طور پر غلط یا مہمل معلوم ہوتا ہے۔ لیکن اس کو اس طرح سمجھا جاسکتا ہے جس سے اس کا معنی خیز مطلب نکل آئے۔

عام طور پر قول محال یا Paradox کا تعلق نظم سے ہوتا ہے۔ نظم کی تشریح و تعبیر کے لیے Paradox کی اصطلاح کا استعمال کیا جاتا ہے۔ قول محال سے مراد کسی جملے کے معنی میں تضاد کی کیفیت ہے یا پھر متضاد احوال کی پیش کش Pardox کے زمرے میں آتی ہے۔ Paradox کی اصطلاح جدید نقادوں کے یہاں نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ اردو فکشن بالخصوص ناول میں جملوں کی سطح پر Paradox کا استعمال بہت کم ہے جب کہ حالات میں تضاد کا عنصر اکثر ناولوں میں مل جاتا ہے۔ ایک ہی جملے میں متضاد لفظوں کا موجود ہونا بھی قول محال کے زمرے میں آتا ہے۔ یعنی بظاہر کوئی ایسی بات جو ناممکن الوقوع لگے لیکن شاعر یا مصنف کے عندیے میں درست ہو۔ ایک مثال سے اس طرح واضح کیا جاسکتا ہے کہ اگر کوئی شخص کہے۔:

محبوب سے جدائی کی تکلیف میں جو لذت ہے وہ کسی تکلیف میں نہیں۔

یا کہا جائے۔: یہ بچہ اپنے باپ کا بھی باپ ہے۔

درج بالا اقوال بظاہر تو عقل سے بعید، غیر منطقی معلوم ہوتے ہیں لیکن ان میں گہری معنویت پوشیدہ ہے لہٰذا یہ قول محال کہلائے گا۔ بانو قدسیہ کا ناول ''شہرِ لازوال آباد ویرانے'' کو Paradoxical سطح پر ترتیب دیا گیا ہے جس میں شہر لازوال سے مراد لاہور شہر ہے۔ اس ترتیب پر غور کرنے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ بظاہر تو یہ شہر آباد ہے اور عشرت کدے کے طور پر جانا جاتا ہے لیکن حقیقت میں یہاں کے رہنے والوں کے برے اعمال کے باعث اس جگہ پر ویرانی اور تباہی کی کیفیت چھائی ہوئی ہے۔ اسی اعتبار سے بانو قدسیہ نے آباد ویرانے کی Paradoxical ترکیب متضاد عوامل کے پیش نظر استعمال کی ہے۔ قولِ محال کے ضمن میں ناصر عباس نیر کا یہ قول رقم کیا جا سکتا ہے:

''قولِ محال ایک ایسا بیان ہے جو پہلی نظر میں ناقابل یقین، عقل عام کے خلاف اور خود تردیدی لگے مگر جو سچ اور قابلِ قبول ہو اور گہری معنویت کا حامل ہو۔'' 26

شافع قدوائی قولِ محال کے متعلق لکھتے ہیں:

''قولِ محال اصلاً مختلف اور متضاد کیفیات یا پہلوؤں کے بیک وقت اظہار کا موثر وسیلہ ہے۔ اس کی وساطت سے کسی شئے یا صورت حال میں مضمر باہم متخالف یا متضاد عناصر کو بیک لحمہ ظاہر کیا جاسکتا ہے قولِ محال کا زائیدہ انتشار معنوی امکانات کی نفی نہیں کرتا بلکہ تعبیر کے نئے سلسلوں کو بھی متحرک کرتا ہے۔'' 27

فکشن میں قولِ محال کے استعمال سے، بیان میں پوشیدہ کسی گہری بات کی نشاندہی صورت حال اور کردار کی کئی جہات کو واضح کرتی ہے جس سے فن پارے کی ساخت میں کسی اہم موڑ کے امکانات کو یقینی طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔

پیکرتراشی (Imagery)

Oxford Dictionary میں Imagery کے معنی ہیں خیالی تصور، بالخصوص استعارات، ذہنی نقوش، مجسمہ طرازی، نقش گری۔28

M.H. Abrams اس کے متعلق لکھتے ہیں:

"This term is one of the most common in crtiticism, and one of the most variable in meaning. Its applications range all the way from the "mental pictures"." 29

ترجمہ۔:تنقید میں پیکرتراشی کی اصطلاح بہت عام ہے اور معنوی اعتبار سے سب سے زیادہ متغیر۔اس کی اطلاقی حد مکمل طور سے ذہنی پیکر پر منحصر ہے۔

ایک اور جگہ لکھتے ہیں:

"Imagery (that is, "images" taken collectively) is used to signify all the objects and qualities of sense perception referred to in a poem or other work of literature."30

ترجمہ۔: پیکرتراشی کا استعمال (یعنی مجموعی طور پر شامل کیے گئے پیکر) ان تمام اشیا اور حسی

ادراک کی خوبیوں کو ظاہر کرنے کے لیے کیا جاتا ہے جن کا تذکرہ نظم یا ادب کی کسی دوسری صنف میں کیا گیا ہے۔

پروفیسر عقیل احمد صدیقی اس کے متعلق رقم طراز ہیں:

''امیجری کا سیدھا سادہ مفہوم لفظوں کے ذریعہ تصویر کشی ہے۔'' 31

پیکر تراشی سے مراد کسی شے، کسی عمل یا کسی خیال کا مخصوص لفظوں کے ذریعے ذہن میں پیکر ابھارنا ہے۔اس میں مصنف تشبیہ اور استعارے کی مدد سے مختلف پیکر تراشتا ہے۔مثال کے طور پر ''پہاڑ پر سے بہتی ہوئی ندی بل کھاتی ہوئی ناگن کی مانند لگ رہی تھی'' یا پھر کہا جائے ''اس کی آواز کانوں کو ایسی معلوم ہوئی گویا پرسکون جنگل میں کوئی بانسری بجا رہا ہو۔'' Imagery کے ذریعے جملوں کی تزئین کاری تو ہوتی ہی ہے لیکن کسی خاص بات کی ترسیل بھی مقصود ہوتی ہے۔ بات میں معنویت پیدا کرنے کے لیے امیجری کے طریقۂ کار سے کام لیا جاتا ہے۔شاعری میں پیکر تراشی یا تصویر کشی کو بالخصوص کسی پیغام یا کوئی علمی یا فلسفیانہ مباحث کے لیے وسیلۂ اظہار بنایا جاتا ہے جب کہ فکشن میں بالعموم اس کا استعمال منظر نگاری یا روئداد Description کے لیے ہوتا ہے یہاں اس بات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے کے روئداد کی، ناول میں بہت اہمیت ہے اس کے ذریعے واقعات کی نوعیت اور کرداروں کے ذہنی رویے کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے اور ناول نگار یہ کام پیکر تراشی سے بھی لیتا ہے۔ایک مثال سے اسے یوں سمجھا جا سکتا ہے، فرض کیجیے کسی ناول کا ایک کردار جو موجودہ صورت حال سے واقف نہیں ہے کہتا ہے:

''میں نے اوپر سے جھانک کر دیکھا تو میز کرسیاں ترتیب سے لگی ہوئی تھیں کرسیوں کے پچھلے حصوں پر نقش ونگار اور تصاویر بنی ہوئی تھیں جنھیں دور سے دیکھنے پر ایسا گمان ہو رہا تھا گویا دوشیزائیں رقص کر رہی ہوں، کچھ لوگ کھڑے اور کچھ بیٹھے ہوئے تھے۔سوٹ بوٹ پہنے خاموش اور سنجیدہ چہرے بلکہ کچھ تو بالکل تنے ہوئے، ادھر سے ادھر آجا رہے تھے۔برتنوں کو اٹھانے، رکھنے اور سرکانے کی آوازوں نے فضا میں آہنگ پیدا کر رکھا تھا۔''

اس اقتباس میں کئی طرح کے پیکر قاری کے ذہن میں ابھرتے ہیں جیسے حرکی، بصری، سمعی، جو صورت حال اور کرداروں کی تفہیم میں بھی معاون ہوتے ہیں جن سے یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے

کہ آیا یہ کسی ہوٹل میں کھانے کے کمرے کا منظر ہے یا اعلیٰ طبقے کی کوئی مخصوص مجلس۔ مصنف بالواسطہ طریقے سے مختلف الفاظ اور فقروں کی مدد سے ایسے جملے تشکیل دیتا ہے جس سے قاری کے ذہن میں ایک تصویر ابھر آتی ہے جو متن کو حقیقی اور موثر بناتی ہے۔ پیکر تراشی کا عمل قاری کے حسی ادراک کو انگیز کرتا ہے اور قاری اپنے تمام حواس کے ساتھ ناول کے متن سے تعلق قائم رکھتا ہے۔ پیکر کے ذریعے تخیلاتی طور پر کہانی کو دیکھنے اور محسوس کرنے کا عمل مزید مستحکم ہو جاتا ہے۔

اس کے علاوہ تشبیہ و استعارے کا استعمال نہ کرتے ہوئے بھی بات کو اس انداز سے بیان کیا جاتا ہے کہ اس پر پیکر یا تصویر کا گمان ہوتا ہے، تاہم پیکر تراشی میں استعاراتی خصوصیت کا در آنا فطری امر ہے۔ اسی طرح کی دیگر مثالیں جن کے ذریعے ذہن میں کوئی تصویر ابھر جائے Imagery کہلاتا ہے۔ پیکر کئی طرح کے ہوتے ہیں حرکی، حسی، بصری، لمسی، شامی، سمعی وغیرہ یہ تمام پیکر انسانی حواس پر اپنا اثر ڈالتے ہیں۔ ناول نگار کسی سوچے سمجھے منصوبے کے تحت پیکر نہیں بناتا بلکہ موقع محل کی مناسبت سے ہر قسم کے پیکروں کو تراشتا ہے۔ مثال کے لیے کرشن چندر کا ناول ''شکست'' کا ایک اقتباس:

> ''کیا جیسے وہ سنہرا جال اس کے رخساروں پر سے پھیلتا ہوا مغرب کی طرف کھینچے لیے جا رہا تھا۔ سورج کی پُرفن اور چابکدست ماہی گیر نے وادی کا سلسلہ ہونا اس کی ساری رعنائی، رنگین مچھلیوں کی طرح اپنے جال میں سمیٹ لی تھی اور اب وہ اسے مغرب میں کھینچے لیے جا رہا تھا۔ یہ جال اب پہاڑوں کی چوٹیوں سے نیچے گھسٹتا ہوا، گھنے جنگلوں پر سے پھیلتا ہوا زریں وادی میں پھیلے ہوئے دھان کے کھیتوں کی طرف آ رہا تھا اور اپنے پیچھے ایک اداس سرمئی غبار پھیلاتا جا رہا تھا۔'' 32

ایک جگہ اس طرح ہے:

> ''مغرب کا ماہی گیر اس کی آرزو کے خام پر یوں مسکرایا کہ چند منٹوں میں ساری وادی پر ایک ڈھلا سا غبار پھیل گیا۔'' 33

اول الذکر مثال میں سورج کے ماہی گیر کا، اپنے جال کے ذریعے، ماحول کی رعنائی کو مغرب کی جانب کھینچ کر لے جانا، شام ہونے کا اشارہ ہے۔ موخر الذکر مثال میں سورج کے ماہی گیر کا

ایک انداز سے مسکرانا آخری کرن کے معدوم ہونے کی طرف اشارہ ہے۔

علامت (Symbol)

یورپ میں علامت نگاری کو ایک تحریک کے طور پر تسلیم کیا جا چکا ہے۔ اس کا آغاز انیسویں صدی عیسوی میں ہوا جس کا مقصد، تخلیقی اظہار کو روایتی اصول وضوابط سے آزاد کرا کے انسانی تخیل کی جمالیاتی فکر کو ایک نئے انداز سے بروئے کار لانا تھا۔ اس تحریک نے پیرایے بیان کے ایسے وسیلے کو فروغ دیا جس نے زندگی کی حقیقتوں کو علامتی انداز میں پیش کیا۔ اردو فکشن میں 1960 کے بعد کے دور کو جدیدیت کا دور کہا جاتا ہے۔ اس میں علامت نگاری کو باقاعدہ رجحان/ مکتبہ فکر کی حیثیت حاصل ہوئی جس کا مقصد، اسالیبِ بیان میں تجربات سے تھا۔ علامت نگاری کی وساطت سے انسان کی داخلی کیفیت کی زبوں حالی، بے چہرگی اور اپنے وجود کی شناخت جیسے مسائل کو مبہم بنا کر پیش کیا گیا جس سے متن نے تجریدی شکل اختیار کر لی۔ اردو ادب میں تجریدی ناول یا افسانے جدیدیت کے دور میں لکھے گئے۔ ناول کے مقابلے میں افسانوں کی ایک طویل فہرست اظہار کے علامتی پیرایے کے زمرے میں شامل ہو کر قبولِ عام کی حیثیت حاصل کر چکی ہے جب کہ اردو ناول میں محض ''خوشیوں کا باغ'' کا ہی ذکر کیا جاتا ہے جو علامت نگاری اور تجرید کی فنی خوبیوں پر پورا اترتا ہے۔ بہر حال یہ بات تو برسبیل تذکرہ تھی۔

علامتی طرز، بیان کا ایک طریقۂ کار ہے جس میں مصنف متن کو تخلیق کرتے وقت علامتوں کی مدد سے ایسے الفاظ اور فقرے تشکیل دیتا ہے جو ذہن کو بالواسطہ طور پر ان علامتوں کے بنیادی وصف کی جانب منتقل کر دیتے ہیں۔ Oxford Dictionary میں Symbol کے معنی ہیں:

''علامت، رمز، شناخت، نشان اور Symbolism کے معنی ہیں خیالات کے اظہار کے لیے علامت کا استعمال، رمزیت، علامتیت۔ ادب اور فنون لطیفہ کی ایک تحریک یا انداز جس میں افکار و جذبات وغیرہ کے اظہار کے لیے علامات وکنایات سے کام لیا جاتا ہے۔'' 34

علامت اپنے لغوی معنی کے مقابلے میں اصطلاحی مفہوم میں نہایت وسعت رکھتی ہے اور اس سے مختلف معانی برآمد ہوتے ہیں۔ فن پارے میں علامتوں کا استعمال خارجی اور داخلی عوامل و

محرکات کو دلچسپ اور موثر بنانے کے لیے کیا جاتا ہے۔ یوں تو جدیدیت پسند ادیبوں نے اپنی تخلیقات میں علامتی طریقۂ کار کی بنیاد پر ہی قصوں کو تشکیل دیا جس سے ان واقعات نے تجریدی شکل اختیار کر لی لیکن اس سے قبل اور بعد کے ناولوں میں بھی بوقت ضرورت چھوٹے پیانے پر ہی سہی علامتوں کا استعمال کیا جاتا رہا ہے اور کسی بھی ناول میں کوئی بھی واقعہ، شے یا کردار موقع کے لحاظ سے علامتی معنویت کا متحمل ہو سکتا ہے۔ M.H Abrams نے اپنی کتاب میں Symbol کی تعریف یوں کی ہے:

"In discussing literature, however, the term "Symbol" is applied only to a word or phrase that signifies an object or event which in its turn signifies something, or has a range of reference beyond itself." 35

ترجمہ:۔ادب میں، حالاں کہ، علامت کی اصطلاح کا اطلاق محض کسی لفظ اور فقرے پر ہوتا ہے جو کسی شے یا واقعے کی طرف نشاندہی کرتے ہیں اور یہ شے یا واقعہ، کسی اور چیز یا اپنی حد سے بالاتر کسی شے کو ظاہر کرتے ہیں۔

خورشید احمد نے اپنی کتاب جدید اردو افسانہ (ہیئت واسلوب میں تجربات کا تجزیہ)''میں علامت کی چار شکلوں کو اہم قرار دیا ہے:

۱۔ شے بطور علامت

۲۔ منظر بطور علامت

۳۔ کردار بطور علامت

۴۔ افسانہ بطور علامت 36

اردو ناول نگاری کے ہر دور میں علامت کی یہ تمام شکلیں موجود ہیں۔ان میں بیدی کے ناول ''ایک چادر میلی سی'' کو خاص اہمیت حاصل ہے جس میں منظر کو بطور علامت پیش کیا گیا ہے۔ غضنفر کا ناول ''پانی'' میں تالاب کے اردگرد موجود مگر مچھ سیاسی حکام کی علامت ہیں جو عوام کو پانی یعنی ضروریاتِ زندگی حاصل کرنے سے ہمہ وقت روکے رکھتے ہیں۔ حسین الحق کا ناول ''فرات'' کو آسودگی اور سیرابی کی علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے جس کے قریب موجود انسان تشنہ لب

ہے۔ بانو قدسیہ کا ناول ''راجہ گدھ'' میں قیوم کا کردار گدھ کی علامت کے طور پر تشکیل دیا گیا ہے جو ہر مردار کو اپنے لیے باعث تسکین سمجھتا ہے لیکن اس کے باوجود اس کی روح آسودہ نہیں ہو پاتی۔ سید محمد اشرف نے نمبردار کا نیلا میں نیلا کو ظلم و جبر کے علامیے کے طور پر تشکیل دیا ہے جو اپنی بستی کے عوام کو بلاوجہ تکلیف پہنچاتا رہتا ہے۔ اس کے علاوہ بھی متعدد ناولوں میں موقع محل کی مناسبت سے علامتیں خلق کی گئی ہیں۔ ''ایک چادر میلی سی'' سے اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''آج شام سورج کی ٹکیہ بہت لال تھی۔ آج آسمان کے کوٹلے میں کسی بے گناہ کا قتل ہو گیا تھا اور اس کے خون کے چھینٹے نیچے بکائن پر پڑے ہوئے نیچے تلوکے کے صحن میں ٹپک رہے تھے۔'' 37

''ایک چادر میلی سی'' کا یہ منظر اس واقعے کی علامت ہے جس میں جاترن کا بھائی تلوکے کو قتل کر دیتا ہے کیوں کہ تلوکا ہی بابا ہری داس کے ہاتھوں جاترن کی عصمت کو تار تار کروانے کا ذمے دار تھا لہٰذا اسی کی مناسبت سے سورج کی ٹکیہ کو بہت لال دکھانے کے ساتھ خون کے چھینٹے کو تلوکا کے صحن میں ٹپکایا گیا ہے۔ ''خوشبوں کا باغ'' علامتی پیرایے میں تخلیق کیا گیا تجریدی ناول ہے جو Abstract Painting کے طریقۂ کار سے قریب معلوم ہوتا ہے۔ اقتباس اس طرح ہے:

> ''بوش کی خوشیوں کے باغ کا ہر پینل ایک دنیا ہے اور تیسرا پینل تیسری دنیا۔
>
> دور افق پر اترتے دن کی لپٹیں آسمان سے امڈتی رات کو چاٹتی ہیں۔ ذرا درے گھر کی کھڑکیاں، دروازے بند ہیں۔ آگ کی لپٹیں چھتوں سے اٹھتی معلوم ہوتی ہیں— یہ دروازے کھڑکیاں کھلیں تو ہر گھر آتش فشاں نظر آئے .... آگ شاید ان گھروں تک پہنچتی نہیں— بھڑکتی معلوم ہوتی ہے، روشن تاریک، روشن تاریک، بل کھاتی لپٹیں سلاخوں کی صورت ان گھروں کو اپنے حصار میں لیتی نظر آتی ہیں۔
>
> افق کے ساتھ متوازی شہر کے گھریائیں جانب کو گھٹتے گھٹتے، اکا دکا فاصلے پر خال خال گھروں سے ڈھلتے آگے جاکے وسیع ساحل بن جاتے ہیں کہ اس وقعت کے آگے سمندر ہے، لامتناہی پھیلاؤ میں کہیں ملگجی، کہیں رات کی تاریکی کا عکس، کہیں روشن بھڑکتے دن کا آئینہ۔'' 38

انور سجاد نے اس ناول کا نام Hieronymus Bosch (1450-1516) ہیرونیمس بوش کی

کردار ہوتے ہیں اور یہ کردار کیا کہتے ہیں اور کیا کرتے ہیں اس کا ذکر ہوتا ہے۔ادب کی کچھ forms جیسے نثر میں ناول اور افسانے اور شاعری میں رزمیہ اور رومانس واضح بیانیہ ہیں اور اس کو بیان کرنے والا راوی ہوتا ہے۔

راوی کی دو اقسام ہیں۔

۱۔ ہمہ داں راوی Omnisicent Narrator/Third Person

۲۔ واحد متکلم راوی First Person Narrator

عام طور سے انھیں دو راویوں کے ذریعے واقعات تشکیل دیے جاتے ہیں Second Person (یعنی ''تم'') میں واقعات کی ترتیب و تنظیم کا عمل تقریباً ناپید ہے لیکن اردو فکشن میں مذکورہ بالا راوی کا کامیاب تجربہ کرنے اور حیرت انگیز استعاراتی جہت کا حامل بیانیہ خلق کرنے کا سہرا فرانسیسی نژاد ادیب ''ژولیاں'' کے سر ہے۔ان کے ناولٹ ''میرا جی کے لیے'' کے توسط سے واحد حاضر راوی کی جہات کو سمجھا جا سکتا ہے۔اس ناول میں ایک کردار دوسرے کردار (میرا جی) کو ''تم'' کے صیغے میں مخاطب کر کے واقعات بیان کر رہا ہے جس میں جوابی کاروائی نہیں ہے کیوں کہ وہ، اس کردار کی زندگی کے تمام پیچ و خم کو پیش گوئی کے طور پر بیان کر رہا ہے۔راوی نے اپنے بیان کو اس انداز سے تشکیل دیا ہے کہ یہ واحد حاضر راوی، واحد غائب راوی کی تمام صفات سے متصف نظر آتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ رونما ہونے والے واقعات، مناظر کو تخیل کی آنکھ سے دیکھ بھی رہا ہے اور اپنے مخاطب کو دکھا بھی رہا ہے۔اقتباس:

> ''تم اس وقت ایک مولود نو ہو، جسے ایک جوان جوڑی ایک پنگھوڑے میں چھپا کر بہت دور لے جانے والی ہے۔لاہور سے سورت جانے والی ٹرین میں دو سیٹیں اس جوڑی کے لیے مختص ہوئی ہیں۔ان سیٹوں کے درمیان تمہارے پنگھوڑے کو رکھا گیا ہے۔دھویں، شور، سیٹیوں اور ہچکولوں نے تمہاری چھوٹی سی ذات کو بہت پریشان کیا۔لیکن تم رو نہیں رہے ہو۔تم چپ ہو، نامعلوم سفروں کا تحیر تمہاری رگ و پے میں اترنے لگا ہے، اور یہ تحیر تمہارے نوخیز وجود کو خاموشی سے پُر کر چکا ہے۔'' 41

درج بالا بیان میں دیکھنے، دکھانے کے ساتھ واحد حاضر، کردار کو، موجود اشیا کا ادراک بھی

کرواتا ہوا نظر آرہا ہے۔ بعض مقامات پر راوی کے بیان میں نصیحت اور تاکید کے فقرے بھی شامل ہو گئے ہیں درج ذیل اقتباس کی چوتھی سطر ملاحظہ ہو:

''پھر ٹرین چل پڑتی ہے۔ اسٹیشن کے عجیب وغریب مسافر پلیٹ فارم پر اٹل مورتیاں بنے ہیں۔ وہ آہستہ آہستہ اپنے اسٹیشن کے ساتھ، کھڑکیوں سے غائب ہو رہے ہیں۔ پھر دو چار بستیاں ان کھڑکیوں سے گزر رہی ہیں۔ میلے سے مکان، سفید بُت خانے، سیدھے سادھے آنگن۔ یہ بستیاں سادہ لگتی ہیں لیکن ان سے دھوکا نہیں کھانا چاہیے۔ جادو ٹونے کے انتہائی پرانے الفاظ ان کی چھتوں تلے دہرائے جاتے ہیں۔

پھر بلول کا اسٹیشن آرہا ہے۔ تمہاری زندگی کا پہلا سفر یہاں ختم ہو رہا ہے۔'' 42

اس بیان میں اگر موخر الذکر جملہ حذف کر دیا جائے تو قاری کے لیے یہ اندازہ لگانا مشکل ہو جائے گا کہ آیا یہ واحد غائب راوی کا بیان ہے یا واحد حاضر راوی کا لیکن چوں کہ second person narrator کی تفہیم کے لیے واضح Tools موجود نہیں ہیں لہذا واقعے کی نوعیت اور راوی کی تخلیقی جہت کے پیش نظر ترجیحاتِ بیان کو سمجھنے کی کوشش کی جا سکتی ہے۔ اطالوی ادیب اتالو کلوینو Italo Calvino(1923-1985) کی ایک کہانی 'بادشاہ سنتا ہے' میں بھی بیان کو ''تم'' کے ذریعے تشکیل دیا گیا ہے لیکن اس کے بیانیہ کی نوعیت مختلف ہے جس میں بادشاہ اپنی رعایا کی جانب سے بغاوت کے خدشات سے دوچار ہو کر بے سکونی کی کیفیت میں مبتلا ہے اس میں second person کی صورت میں بادشاہ کا second self تشکیل دیا گیا ہے جو بادشاہ کو صورت حال سے آگہی اور اس کے افعال واعمال کی یاددہانی بھی کروا رہا ہوتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ احوال بادشاہ کے خواب وخیال کا حصہ ہیں۔ واحد حاضر راوی کی ان دو مختلف صورتوں کے علاوہ مزید تجربات کے پیش نظر، ان کے موقف اور نقطۂ نظر کی تفہیم کا کام انجام دیا جا سکتا ہے۔

ہمہ داں راوی Third person ''وہ'' کے ذریعے قصہ بیان کرتا ہے اور ناول میں ہر جگہ موجود ہوتا ہے۔ کوئی بھی پوشیدہ بات اس کی نظر سے اوجھل نہیں رہتی۔ یہ کرداروں کے احساسات وجذبات، حرکات وسکنات اور تمام اسرار ورموز سے مکمل واقفیت رکھتا ہے۔ جب کہ واحد متکلم راوی ''میں'' کے ذریعے محض انھی باتوں کو بیان کر سکتا ہے جو اس کے ساتھ پیش آئی ہوں یا اس کے

مشاہدے میں ہوں۔ واحد متکلم راوی کو دو طریقوں سے تشکیل دیا جاتا ہے۔ پہلا وہ جو صرف اپنے اردگرد رونما ہونے والے واقعات کو بیان کرے اور خود اس کا تعلق ان حالات و واقعات سے نہ ہو۔ دوسرا طریقہ یہ کہ واحد متکلم راوی بحثیت کردار ناول میں موجود ہو اور ایک کردار کی حیثیت سے واقعے میں اس کا عمل دخل ہو۔ بعض دفعہ ایسا بھی ہوتا ہے کہ مصنف واقعات کو مستند بنانے کی غرض سے اپنے نام کا ایک ایسا راوی تشکیل دیتا ہے جو دوسرے واحد متکلم کردار راوی کے توسط سے کہانی سنتا ہے۔ اس لحاظ سے ناول کا متن استناد کی حیثیت حاصل کر لیتا ہے۔ مثال کے طور پر ''امراؤ جان ادا'' جس میں مرزا رسوا، رسوا نام کے ایک کردار کو ناول میں داخل کر کے امراؤ جان کی زبانی اس کے حالاتِ زندگی رسوا کو سنواتے ہیں تا کہ یہ قصہ اصل واقعہ محسوس ہونے لگے۔

راوی خواہ واحد غائب ہو یا واحد متکلم دونوں کا نقطۂ نظر مختلف ہوتا ہے۔ واحد غائب آزادانہ طور پر اپنے نقطۂ نظر کی تشکیل کرتا ہے جب کہ واحد متکلم راوی متن کی تخلیق میں محدود ذرائع سے کام لیتا ہے لیکن دونوں ہی راوی ناول کے موضوع یا تھیم سے متعلق انھی گوشوں کو اجاگر کرتے ہیں جن کا تعلق براہ راست یا بالواسطہ واقعے سے ہوتا ہے۔ M.H. Abrams نقطۂ نظر کے متعلق لکھتے ہیں:

> "Point of view signifies the way a story gets told— the mode (or modes) established by an author by means of which reader is presented with the characters dialogue, actions, settings and events which constitute the narrative a work of fiction. 43

> ترجمہ: نقطۂ نظر اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ کہانی کس طریقے سے کہی جا رہی ہے۔ مصنف کردار، حرکات و سکنات، مکالمے، پیش کش وغیرہ کے ذریعے اپنے فکشن (خیال) کو بیانیہ کی شکل میں قاری کے سامنے پیش کرتا ہے۔

دراصل نقطۂ نظر کا تعلق راوی (Narrator) سے ہوتا ہے اور یہ راوی ہی کہانی کو بیان کرتا ہے۔ وہ اپنے نقطۂ نظر کے مطابق بیانیہ کی مختلف تکنیکوں کا سہارا لیتا ہے تا کہ واقعات کو موثر انداز میں پیش کیا جا سکے اور قاری کی دلچسپی برقرار رہے۔ انگریزی نقاد مریم ایلٹ Miriam

Allott(1920-2010) نے اپنی کتاب Novelists on the Novel میں پرسی لبک Percy Lubbock(1879-1965) کی کتاب دی کرافٹ آف فکشن The Craft of Fiction کو بنیاد بناتے ہوئے لکھا ہے:

> "The novelist's choice of narrative method---- the point of view from which he tells a story------ can vitally affect the unity, emphasis and coherence of his work." 44
>
> ترجمہ: ناول نگار کا کہانی کو بیان کرنے کا مخصوص طریقہ ہوتا ہے اور اس نقطہ نظر کے تحت وہ کہانی کو بیان کرتا ہے اور یہ نقطۂ نظر ہی کہانی کی وحدت اور ربط کو قائم رکھنے میں مؤثر ثابت ہوتا ہے۔

نقطۂ نظر سے مراد بات کہنے کا طریقہ یا انداز یعنی مصنف قصے کو موثر اور دلچسپ بنانے کے لیے کس راوی کے نقطۂ نظر سے واقعات کو تعمیر کرے گا تا کہ واقعہ زیادہ پر کشش ہو۔ ناول میں ایک راوی کے علاوہ ایک سے زائد راوی بھی ہو سکتے ہیں اور ایسا مصنف اس لیے کرتا ہے تا کہ وہ واقعات کو سہولت اور آسانی کے ساتھ بیان کر سکے۔ اس کے علاوہ اگر کوئی مرد فکشن نگار متن تخلیق کر رہا ہے اور اس میں عورت بحیثیت راوی کے ہے تو اس میں لازماً عورت کے نقطۂ نظر کو ہی ملحوظ رکھا جائے گا یا پھر مصنف کوئی عورت ہے اور ناول میں مرد راوی تشکیل دے رہی ہے تو مرد راوی اپنے نقطۂ نظر کے مطابق فضا اور ماحول تیار کرے گا۔ اردو ناول میں درج بالا تمام تجربات کیے جا چکے ہیں جس سے راوی، نقطۂ نظر اور بیانیہ کو سمجھنے میں کافی مدد ملی ہے اور یہ بھی واضح ہوا ہے کہ راوی نے بیانیہ کی توسیع میں کن عوامل اور محرکات کو پیشِ نظر رکھا ہے اور کون سے نئے تجربات کیے ہیں جس سے اس کے نقطۂ نظر کی توثیق ہوتی ہے۔ فکشن تنقید کے ضمن میں عام طور پر راوی کے ساتھ نقطۂ نظر کی اصطلاح کا استعمال کیا جاتا رہا ہے لیکن انگریزی ادب میں ایک نئی اصطلاح Focalization کو متعارف کرایا جا چکا ہے۔ قاضی افضال حسین نے اس کا ترجمہ ''ارتکازِ نظر'' کیا ہے۔ ارتکازِ نظر دراصل بیانیہ کا ایک طریقہ کار ہے یعنی کسی اشیا یا ماحول کی روئداد یا کردار کے ذہنی ،جسمانی رویوں کا باریکی سے مشاہدہ کرنا، جس کو راوی یا کسی کردار کی نظر سے دکھایا یا بیان کیا جاتا

ہے۔دکھانے یا بیان کرنے کا یہ عمل ہی ناول کے متن کو کئی معانی فراہم کرتا ہے۔اس عمل میں ناول کے بنیادی مباحث اور اظہار و بیان کے تمام وسائل بروئے کار آ کر معنی کے تفاعل کا کام انجام دیتے ہیں۔ لیکن اس کو سمجھنے کے لیے اس کی مختلف جہات کو سمجھنا نہایت ضروری ہے۔ Dictionary of Literary Terms & Literary Theory میں Focalization ارتکاز نظر کی تعریف اس طرح ہے:

"An important term in narratology ,introduced by Gerard Genette in his book *Narrative Discourse: An Essay in Method*(1972)to distinguish between the narration and perception of the events in a story, and as a replacement for 'point of view'. "45

ترجمہ۔:بیانیات کی اس اہم اصطلاح کو ژرار ژنت نے اپنی کتاب Narrative Discourse:An Essay in Method(1972) میں متعارف کرایا جو کسی کہانی میں واقعات کے مشاہدے اور بیان میں امتیاز قائم کرتا ہے اور یہ نقطہ نظر کے متبادل ہے۔

اس اقتباس میں قوتِ مشاہدہ/ادراک اور بیان یعنی perception and narration کے فرق کو سمجھنا بہت ضروری ہے کسی بھی بات کو عمومی انداز سے بیان کرنا narration کہلاتا ہے مثال کے طور پر'ایک شخص بس اسٹاپ پر کھڑا بہت دیر سے بس کا انتظار کر رہا تھا۔ چلتے چلتے کبھی وہ پیچھے بینچ پر بیٹھ جاتا تو کبھی اچانک کھڑا ہو جاتا،اس کے ساتھ کئی لوگ بس کے انتظار میں کھڑے تھے'۔اس کے برعکس مشاہدہ یا perception میں دیکھنے والے کے تمام حواس کام کرتے ہیں اور اس مشاہدے میں دریافت کا عنصر بھی موجود ہوتا ہے جس سے کسی منظر یا واقعے کو معنی فراہم کیے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر'ایک شخص ہلکی گلابی رنگ کی قمیص اور کالی پینٹ میں ملبوس بس کا انتظار کر رہا تھا اس کا چہرہ مسلسل رومال سے صاف کرنے کی وجہ سے لال ہو گیا تھا ہونٹوں پر پپڑی جم جاتی تو بار بار اس پر اپنی زبان پھیرتا،گھڑی پر نظر ڈالتا۔پیشانی پر شکن نمایاں تھی،ذہن میں منتشر خیالوں کا انبار لگا ہوا تھا جس کا کوئی سرا اس کے ہاتھ نہیں آ رہا تھا بلکہ ہر خیال مبہم شکل اختیار کر چکا تھا'۔اس مثال میں دیکھنے والے کی نگاہ کردار کی ظاہری اور باطنی دونوں کیفیات پر مرتکز ہے جو مشاہدے کی مثال

ہونے کے ساتھ معانی کی ترسیل میں کئی جہتوں کو سامنے لاتی ہے۔

درج بالا اقتباس کے آخری جملے میں ارتکازِنظر کو نقطۂ نظر کے متبادل قرار دیا گیا ہے۔جس کا مطلب ہوا کہ نقطہ نظر کی اصطلاح کی جگہ ارتکازِنظر نے لے لی ہے جیسا کہ بیان کیا جاچکا ہے کہ نقطۂ نظر کا تعلق راوی سے ہوتا ہے اور اسی نقطہ نظر کے تحت راوی اصلاحی، سماجی، سیاسی یا نفسیاتی پہلوؤں کو واقعات کے زیرِاثر تشکیل دیتا ہے۔دراصل نقطہ نظر کی حیثیت یک جہتی one dimensional ہوتی ہے جو پورے ناول میں یکساں طور پر موجود ہوتی ہے جب کہ ارتکازنظر کثیر الجہات multi dimensional ہوتا ہے۔ارتکازنظر میں واقعہ یا روئداد کو کئی زاویوں سے کئی ارتکاز کار Foculizer جو ہمہ داں راوی بھی ہوسکتا ہے اور کہانی کا کوئی کردار بھی ، کی نظر سے دکھایا جاتا ہے۔جس سے معنی کے کئی تناظر سامنے آتے ہیں۔ارتکازنظر کا عمل متن میں مسلسل نہیں ہوتا بلکہ یہ اقتضائے حال کے موافق تشکیل دیا جاتا ہے۔مائکے بال Mieke Bal(1946) اپنی کتاب Narratology Introduction to the Theory of Narrative میں Focalization کے متعلق لکھتی ہیں:

> "Focalization is the relationship between the vision,the agent that sees, and that which is seen.This relationship is a component of the content of the narrative text".46

قاضی افضال حسین نے اس کا ترجمہ اس طرح کیا ہے:

> ترجمہ۔:ارتکازِنظر ناظر اور منظر کے درمیان رشتے کو کہتے ہیں۔یہ ارتباط/رشتہ کہانی یعنی بیانیہ متن کا ایک عنصر ہوتا ہے۔ 47

ارتکازِنظر کو متن میں کئی طریقے سے برتا جاتا ہے کبھی ہمہ داں راوی بحیثیت ارتکاز کار Focalizer ہوتا ہے تو کبھی متن میں موجود کوئی کردار ارتکاز کار کا کام انجام دیتا ہے اور کبھی کئی کردار ارتکاز کار کی حیثیت سے کہانی میں رونما ہونے والے واقعے کو اپنے اپنے زاویۂ نظر سے دیکھ رہے ہوتے ہیں۔شوکت صدیقی کے ناول ''خدا کی بستی'' سے خارجی ارتکاز کار External Focalization کی مثالیں:

''ڈاکٹر زیدی نے جا کر دیکھا۔ مریضہ ایک سیلے ہوئے تنگ و تاریک کمرے میں بوسیدہ چٹائی پر بے سدھ پڑی تھی۔ کمرے میں چراغ جل رہا تھا جس کی روشنی میں وہ لاش کی مانند بے جان نظر آ رہی تھی۔ اس کے بال دور تک بکھرے ہوئے تھے۔ چہرہ نیلا پڑ گیا تھا۔ منھ سے سفید سفید جھاگ نکل رہے تھے۔'' 48

آخرِ شب کے ہمسفر سے دوسری مثال:

''نہیں میں تو یہیں کھڑی رہوں گی''۔ لڑکی نے ضد سے جواب دیا پھر وہ ایک دم کھلکھلا کر ہنسنے لگی پھر فوراً سنجیدہ ہوگئی وہ اسے ہنستا دیکھ کر مسرور ہوا اور خود بھی قہقہہ لگا کر ہنسنے لگا پھر اس نے آہستہ سے ریلنگ پر رکھے ہوئے لڑکی کے ہاتھ پر اپنا ہاتھ رکھ دیا۔ لڑکی نے اپنا ہاتھ نہیں ہٹایا۔'' 49

اول الذکر اقتباس میں خارجی ارتکاز کار نے داخلی ارتکاز کار کی نظر سے صورت حال کو مرتکز کیا ہے اور اس کی مشاہداتی صفات کے ذریعے تعبیر کے کئی پہلو سامنے آسکتے ہیں۔ موخر الذکر مثال میں خارجی ارتکاز کار کی نظر متن میں موجود کرداروں کے رویوں اور افکار پر مرتکز ہے جو تبدیلی کی بنیاد پر تعبیر کا کام انجام دے رہی ہے جس میں لڑکی کا، ہاتھ نہ ہٹانا بہت معنی خیز جملہ ہے اور گذشتہ سطور کی تفہیم میں معاون ہے داخلی ارتکاز کار Internal Focalizer کی مثالوں میں عام طور پر ارتکاز کار واحد متکلم راوی کے طور پر سامنے آتا ہے یا متن میں موجود کئی کردار بحیثیت ارتکاز کار کام کرتے ہیں۔ بیانیہ طریقۂ کار میں ارتکازِ نظر کی بنیاد پر متن کا مطالعہ معانی کی کئی جہات فراہم کرتا ہے۔

اردو ناولوں میں طرزِ بیان کے کئی پہلوؤں سے متن کو تشکیل دیا گیا ہے جس سے راوی، بیانیہ، نقطہ نظر اور ارتکاز نظر کے مزید تجربے سامنے آتے ہیں لہذا اردو ناولوں کے حوالے سے راوی، بیانیہ، نقطۂ نظر کو دیگر مثالوں سے واضح کرنے کی کوشش کی جائے گی اور اس بات کا جائزہ لیا جائے گا کہ اردو ناولوں میں راوی اور بیانیہ کے کن کن طریقہ کار کا استعمال کیا گیا ہے ان کی نوعیت کیا ہے؛ آیا وہ ناول کے دیگر اجزا کو خود سے آمیز کر کے ناول کے فن کو مستحکم کرتے ہیں یا پھر مجروح۔ اردو کے ابتدائی ناولوں پر مقصدیت کے غالب رجحان کے باعث راوی کا نقطۂ نظر اس

کے بیان کردہ واقعات پر حاوی نظر آتا ہے اور ناول کا بیانیہ اصلاحی نقطۂ نظر کے تحت تشکیلی مراحل طے کرتا ہے۔ اس میں جا بجا مصنف کی مداخلت اور رونما ہونے والے واقعات کا جزوی طور پر قبل از وقت ذکر کر دینا قصے کی دلچسپی میں خلل انداز ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر ''مراۃ العروس'' میں نذیر احمد قصے کے درمیان میں اس بات کا ذکر کرتے جاتے ہیں کہ آیندہ صفحات میں اکبری اور اصغری کے ساتھ کیا ہونے والا ہے۔ ''توبۃ النصوح'' میں بھی یہی طرز اختیار کیا گیا ہے۔ مصنف کی یہ مداخلت راوی اور بیانیہ کے درمیان حائل ہو کر قصے کے واقعاتی تسلسل اور منطقی ربط کو مجروح کرتی ہے۔ مثال اس طرح ہے:

> ''چونکہ نعیمہ کے گھر آباد ہونے کا تذکرہ آ گیا، مناسب معلوم ہوتا ہے کہ پہلے نعیمہ کا حال لکھا جائے اور کلیم کا جو دنیا میں اب مہمانِ چندروزہ ہے، پیچھے دیکھ لیا جائے گا۔'' 50

اسی طرح ''مراۃ العروس'' میں اصغری کی اولادوں کا بیان واقعے کی شکل میں نہ کر کے، آخر میں خبر کے طور پر قلم بند کیا گیا ہے جو پلاٹ کی تشکیل اور بیانیہ کے مثبت طریقۂ کار میں خلل پیدا کرتا ہے۔ مثال:

> ''اب اس کتاب کو ختم کرنے سے پہلے ایک بات اور لکھنی ضروری ہے۔ وہ یہ کہ اصغری بہت چھوٹی سی عمر میں ماں بن گئی تھی۔ ابھی تک کچھ اس کی اولاد کا تذکرہ نہیں ہوا۔ اصغری کے بچے تو بہت ہوئے، لیکن خدا کی قدرت زندہ کم رہے۔ صرف ایک لڑکا محمد اکمل محمودہ کی مسعودہ سے بیاہا گیا، زندہ رہا۔'' 51

اردو کے ابتدائی ناولوں میں عموماً واحد غائب راوی کے توسط سے واقعہ بیان کیا جاتا تھا تاہم مرزا ہادی رسوؔا نے امراؤ جان ادا کے ذریعے واحد متکلم راوی کو اردو ناول سے متعارف کرایا۔ مصنف نے اس میں رسوؔا نام کا ایک راوی تخلیق کیا ہے جو اپنے دوست احمد حسن کے مکان پر ہونے والے مشاعرے کی روداد بیان کرنے کے ساتھ امراؤ جان سے اس کی حالاتِ زندگی کے متعلق بھی گفتگو کرتا ہے۔ یہاں سے ناول کا راوی تبدیل ہو جاتا ہے اور امراؤ جان اپنی سرگذشت کا آغاز اس طرح کرتی ہے:

لطف ہے کون سی کہانی میں
آپ بیتی کہوں کہ جگ بیتی

''سنیے مرزا رسوا صاحب۔ آپ مجھ سے کیا چھیڑ چھیڑ کے پوچھتے ہیں۔ مجھ کم نصیب کی سرگزشت میں ایسا کیا مزا ہے جس کے آپ مشتاق ہیں۔ ایک ناشاد، نامراد، آوارہ، وطن خانماں برباد، ننگ خاندان، عار دو جہاں کے حالات سن کے، مجھے ہرگز امید نہیں کہ آپ خوش ہوں۔ اچھا سنیے اور اچھی طرح سنیے۔'' 52

مصنف نے رسوا نام کا راوی تخلیق کر کے قصے میں صداقت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اور دونوں راوی (رسوا، امراؤ جان ادا) نے اپنے نقطۂ نظر کے مطابق قصے کو بیان کیا ہے جو اپنی منفرد شناخت کے حامل ہیں۔ امراؤ جان ادا کی زبانی بیان کردہ واقعات اس کی زندگی سے متعلق ہیں یا پھر مشاہدے پر مبنی ہیں۔ قصے کے درمیان میں امراؤ جان، مرزا کو مخاطب بھی کرتی رہتی ہے جس سے ایک ڈرامائی کیفیت پیدا ہوگئی ہے اور موقع محل کے مطابق وقتاً فوقتاً شعر بھی پڑھتی جاتی ہے جو امراؤ جان کی ذات وصفات کا اہم حصہ ہے۔ مصنف نے اس ناول میں راوی، بیانیہ اور نقطۂ نظر کی تشکیل میں فنی مہارت کا ثبوت دیا ہے اور ایک مرد مصنف کا عورت راوی تخلیق کر کے اس کے نقطۂ نظر کے مطابق تفصیلات بیان کرنا اردو ناول میں پہلا تجربہ ہے۔ راوی کے ضمن میں لاطینی امریکہ کے مشہور ادیب ماریو برگس یوسا Mario Vargas Llosa(1936) کے بنیادی مقدمات سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا جس میں وہ راوی کے مکان اور بیانیہ کے مکان کے درمیان تعلق کی نوعیت کو واضح کرتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں ''ناولوں میں راوی کے مکان اور بیانیے کے مکان کے درمیان تعلق مکانی نقطۂ نظر (اِس پے شَل پوائنٹ اَوف ویو) کہلاتا ہے اور ہم کہتے ہیں کہ اس کا تعین اس صرفی ضمیر سے ہوتا ہے جس میں ناول بیان کیا گیا ہے۔ امکانات تین ہیں:

الف۔ راوی۔ کردار جو واحد متکلم کی حیثیت سے روایت کرتا ہے ایک ایسے نقطۂ نظر سے جس میں راوی کا مکان اور بیانیہ مکان متوارد ہوتے ہیں؛

ب۔ ہمہ داں راوی جو ضمیر غائب کے ذریعے روایت کرتا ہے اور بیانیہ مکان سے مختلف اور علاحدہ مکان پر فائز ہوتا ہے؛ اور

ج۔ گول مول (مبہم) راوی، ضمیر مخاطب میں پوشیدہ، جس کا تم ایک سب کچھ دیکھنے والے ،قادر مطلق کی آواز بھی ہو سکتی ہے جو بیانیہ مکان کے باہر سے ناولی واقعات کی سمت کے بارے میں حکم چلا رہی ہو اور راوی۔ کردار کی آواز بھی ہو سکتی ہے جو عمل میں ملوث ہو اور اپنی نقل اتارتا ہو اور قارئین کو مخاطب کرتے ہوئے خود اپنے سے باتیں کرتا ہو، چاہے یہ اس کے جھجھو کے ہونے کی وجہ سے ہو یا اس کے اغماض کی وجہ سے یا یہ کہ وہ انشقاقِ نفسی کی گرفت میں ہو یا کسی ترنگ کی زد میں آیا ہوا ہو۔'' 53

یوسا کا یہ بیان ناول کی مکانی سطح کو راوی اور بیان دونوں پہلوؤں سے سمجھنے میں نہایت کارگر ہے جو مکانی نقطہ نظر کو واضح کرتا ہے۔ مذکورہ بالا یوسا کے قول کو امراؤ جان ادا، آگے سمندر ہے اور غلام باغ پر منطبق کیا جا سکتا ہے۔ اردو ناول کی تاریخ میں راجندر سنگھ بیدی ایک اہم نام ہے ان کا ناول ''ایک چادر میلی سی'' کے بیانیہ میں استعاراتی اور اساطیری طریقۂ کار کو ملحوظ رکھا گیا ہے جس سے اظہار و بیان کے تخلیقی امکانات سامنے آتے ہیں اور متن سے ایک سے زائد معنی اخذ کیے جا سکتے ہیں۔ دیومالائی عناصر نے بیانیہ کو معنوی تہہ داری عطا کی ہے۔ کرداروں کی ہمہ جہت خصوصیات نے بیانیہ کو پرزور اور دلچسپ بنا دیا ہے۔ ناول کا مرکزی کردار رانو کے ساتھ روا رکھے جانے والے مثبت اور منفی دونوں رویوں سے بیانیہ کی تعمیر کی گئی ہے۔ نصف حصے میں مفلسی، قتل و غارت گری اور انتشار کی بنیاد پر واقعات کو تشکیل دیا گیا ہے، بقیہ حصے میں امن و آشتی، نیک نیتی اور اتحاد کی فضا میں کہانی ارتقا پذیر ہوتی نظر آتی ہے۔ واحد غائب راوی نے اپنے نقطۂ نظر کو پر اثر بنانے کے لیے کرداروں کو دیوی دیوتاؤں کی صفات سے ہم آہنگ کر کے واقعات کی معنوی سطح کو دوبالا کر دیا ہے اور بیانیہ کی ساخت کو اساطیری طرز پر تشکیل دیا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں منگل کو شیو جی کے مشابہ قرار دیا ہے:

''عجیب سا دولھا تھا۔ بال بکھرے ہوئے اور سر پر سے پگڑی ندارد۔ ہاتھ میں گندی کریان، سہروں کی جگہ جھاڑیاں اور کانٹے .... اور عجیب سی برات جیسے شیو جی پاروتی کو لینے آئے ہوں گلے میں رودراکش کی مالائیں اور سانپ، منہ میں دھتورہ اور بھانگ، کمر میں لنگوٹ اور کاندھے پر مرگ چھالا اور ہاتھوں میں ترشول .... براتی بندر اور لنگور، شیر اور

چیتے اور ہاتھی............'' 54

استعاراتی اور اساطیری پیرایے بیان کی چند مثالیں اس طرح ہیں:

''آج سورج نے چھدرے چھدرے بالوں کے پیچھے اپنا منہ چھپا رکھا تھا۔ آج آسمان کے کوٹلے پر کوئی نادان اپنی محبت سے شرمسار، روتا کُنھرتا ہوا اپنی پھٹی چادر اوڑھ کے سو گیا تھا۔'' 55

''معلوم ہوتا تھا دور، ہزاروں فرسنگ دور، کہیں کھیلنے والے بچے نے کاغذ کی کشتیاں، وقت کے دھارے پر چھوڑ دی ہیں یا ویشنو دیوی چھوٹی چھوٹی طشتریوں میں وہ سب نذرانے لوٹا رہی ہے جو صدیوں میں جاتریوں نے ڈھولکیاں اور چھینے بجا بجا کر، امبا دیوی کی استتی گا گا کر اس کی خدمت میں پیش کیے تھے۔'' 56

درج بالا اقتباسات کی مثل دیگر اقتباسات نے بھی ناول کے بیان کو معنی خیز بنا دیا ہے اور اظہار کے ان طریقوں کے ذریعے راوی نے بیانیہ کو وسعت بخشی ہے۔ کم لفظوں کے تار و پود سے ایک بڑی دنیا تشکیل دینا راجندر سنگھ بیدی کا خاصہ ہے۔ اردو ناول کی بیانیہ روایت میں بیدی کے بعد قرۃ العین حیدر ایک تازہ کار لکھاری کے طور پر سامنے آتی ہیں جنھوں نے بیانیہ کو نئی سمت سے آگاہی فراہم کی اور کئی بہترین ناول تخلیق کیے جن میں ''آگ کا دریا'' کو خاصی مقبولیت حاصل ہوئی۔ اس میں بیانیہ کو تاریخی شعور، قدیم فلسفیانہ مفروضات، تہذیبی اور انسانی فکر کے امتزاج سے خلق کیا گیا ہے۔ اس ناول کا بیانیہ مصنفہ کی فکری صلاحیتوں کا غماز ہے۔ کسی بھی مقام پر واحد غائب راوی کے نقطۂ نظر میں تضاد کا شائبہ نہیں ہوتا بلکہ تمام واقعات میں بیانیہ پر مکمل گرفت برقرار رہتی ہے۔ ناول کے ابتدائی حصے میں گوتم نیلمبر اور ہری شنکر کے درمیان تاریخی اور فلسفیانہ مباحث کے ذریعے بیانیہ کو تشکیل دیا ہے جو اکثر مقامات پر اکتاہٹ کا احساس پیدا کر دیتا ہے مگر اس بات سے قطع نظر بیانیہ کی خوبیوں پر غور کیا جائے تو واضح ہوتا ہے کہ واقعات کو تاریخی طور پر بیان کرنے کے ساتھ راوی اس کے متعلقات ولوازمات کو بھی بخوبی بیان کرتا چلا جاتا ہے جس سے مختلف مقامات کی تہذیب وتمدن سے بھی واقفیت حاصل ہوتی ہے اور راوی کے نقطۂ نظر کو استناد بخشتی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں واحد غائب راوی کے ساتھ ساتھ واحد متکلم راوی کا

کامیاب تجربہ کیا ہے۔ جس کی پیش کش انوکھے انداز سے کرتے ہوئے کہانی کے بنیادی محرکات کی جانب توجہ دلائی ہے۔ واحد متکلم راوی اپنے نقطۂ نظر کے تحت دوسرے کردار کو کہانی سنا رہا ہے، جس میں کہیں بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ یہ الفاظ مصنفہ کے ہیں بلکہ راوی اپنے بیان کی توثیق کے لیے جن عوامل پر روشنی ڈال رہا ہے وہ اس کے بیان کو مستند بنا رہے ہیں۔ مثال ملاحظہ ہو:

''اب میں من میں ایک بات سوچ رہا ہوں۔ وہ بات یہ ہے کہ جس طرح، جس تفصیل اور وضاحت سے میں اس زمانے کی یہ کہانی دہرانا چاہتا ہوں۔ اس میں کامیاب نہ ہوسکوں گا ۔ بہت سی چھوٹی چھوٹی باتیں ہیں۔ بادشاہ باغ کا شاہی کے وقت کا پھاٹک جس میں یونیورسٹی پوسٹ آفس تھا۔ پھولوں کے تختے، سڑک پر سے گزرنے والی کہارنیں، وہ بڑھیا جو سرخ لہنگا پہنے دوپہر کو سنسان سڑک پر املیاں چنا کرتی تھی اور جو ایک روز ٹرین کے نیچے آکر مرگئی۔

ان سب چیزوں کی میرے لیے بے اندازہ اہمیت ہے۔ تم کو یہ تفصیلات بے معنی اور شاید مضحکہ خیز بھی معلوم ہوں گی جب ہی تو کہانی سنانا کوئی آسان کام نہیں ۔ پلاٹ کا توازن، مکالمات کی برجستگی، غیر ضروری جزئیات سے احتراز، یہی سب تو فن افسانہ نگاری کی تکنیک کہلاتا ہے اور کیا تکنیک میں کوئی ہاتھی گھوڑے لگے ہوتے ہیں۔

میں چاہتا ہوں کوئی ایسا طریقہ کار ہو کہ جس سے اس فضا اس ماحول اور اس وقت کا سارا تاثر ، ساری خواب آگیں کیفیت دوبارہ لوٹ آئے۔ کسی طرح تمہارے ذہن میں منتقل ہو جائے ۔ یہ کمیونیکیشن کہلاتا ہے اور بڑی مشکل چیز ہے۔ میں آرٹسٹ نہیں کمیونی کیٹ نہیں کر سکتا۔'' 57

اس طرز بیان میں بیان کنندہ بہ یک وقت قصہ سنا بھی رہا ہے اور اپنے اظہار کے سلیقے سے انحراف بھی کر رہا ہے گویا بیان کنندہ اور بیانیہ ایک دوسرے کی صفات کو منعکس کر رہے ہیں کیوں کہ آگے آنے والے بیانات راوی کی ترسیلی مہارت پر روشنی ڈال رہے ہیں۔ رضیہ فصیح احمد کا ناول ''آبلہ پا'' راوی، بیانیہ اور نقطۂ نظر کے حوالے سے قدرے مختلف نوع کا ہے جس میں تین متکلم راوی اور ایک واحد غائب راوی کا تجربہ کیا گیا ہے۔ اس کے مرکزی کردار صبا اور اسد ہیں اور ناول

میں بیان کردہ تمام واقعات کا تانا بانا انھیں دونوں کی زندگی کے مدوجزر سے بنا گیا ہے۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری اس ناول کے متعلق لکھتے ہیں:

''اس میں تکنیک کا کوئی نیا تجربہ تو نہیں کیا گیا لیکن اس میں ایک نوع کی تزئین کاری یعنی virtuosity ضرور پائی جاتی ہے۔ نیا پن اگر ہے تو صرف اس قدر کہ کہیں داستان گو واحد حاضر ہے اور کہیں دوسرے کردار صبا، عامر اور شمسہ وغیرہ واقعات کے بیان میں بڑی حد تک تسلسل مدنظر ہے۔ لیکن اس کے پہلو بہ پہلو آگے بڑھنے اور پیچھے لوٹ آنے کے اعمال بیک وقت سامنے آتے رہتے ہیں اور توجہ کو چوکنا اور مستعد رکھتے ہیں۔ اس طرح حال، ماضی میں مدغم ہوتا نظر آتا ہے اور ماضی، حال کے آئینے میں جلوہ گری کرتا اور ہمیں واقعات کے ایسے محرکات سے آشنا کراتا ہے جن کا سبب اور رشتہ تلاش کرنے کی ہمیں جستجو اور خواہش ہوتی ہے۔'' 58

ناول کا آغاز واحد متکلم راوی بحیثیت مرکزی کردار صبا کے توسط سے ہوتا ہے جو چمنستان ہوٹل میں اپنے والد کے ساتھ مقیم ہے۔ وہاں اسے اسد سے محبت ہو جاتی ہے جس کا ایک بیٹا بھی ہے۔ اسد بھی صبا سے محبت کرنے لگتا ہے اور دونوں ایک دوسرے سے شادی کرنے کا فیصلہ کر لیتے ہیں۔ صبا کے ذریعے بیان کردہ یہ واقعات ایک خط کی شکل میں اس کی دوست عذرا کو معلوم ہوتے ہیں۔ خط کے آخر میں صبا ایک جملہ تحریر کرتی ہے ''اور پھر ان کی شادی ہوگئی اور وہ ہنسی خوشی رہنے لگے'' اس کے بعد واحد غائب راوی کے ذریعے کہانی کو بیان کیا جاتا ہے لیکن یہ جملہ واحد متکلم راوی کی صفات سے ہم آہنگ نظر نہیں آتا کیوں کہ اس میں صیغۂ غائب کا استعمال کیا گیا ہے جب کہ اس سے قبل کے تمام واقعات ''میں'' کے ذریعہ بیان کیے گئے ہیں تاہم خط کا اختتام ایسے جملے سے کر کے راوی اور بیانیہ کی صفت میں تضاد کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس سے قاری اشکال میں پڑ جاتا ہے کہ آخر یہ جملہ کس کی زبانی ادا کرایا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی آگے آنے والے اقتباس میں مصنف نے اس بات کی طرف اشارہ کر دیا ہے کہ صبا اور اسد کی زندگی میں مشکلات پیش آنے والی ہیں جو قاری کے اندر جستجو تو پیدا کرتا ہے کہ آخر وہ کون سی مشکلات ہیں لیکن پلاٹ کے اہم عنصر واقعاتی تسلسل اور منطقی ربط میں سقم بھی در آتا ہے اور اس پر مصنف کی مداخلت کا گمان ہونے لگتا

ہے۔اقتباس اس طرح ہے:

''اور پھر ان کی شادی ہوگئی اور وہ ہنسی خوشی رہنے لگے۔ عام طور پر کہانیوں کا اختتام یوں ہی ہوا کرتا تھا۔مگر یہ ان داستانوں کا اختتام ہے جن میں عام طور پر ایک بادشاہ ہوتا ہے اور اس کی ملکہ ہوتی ہے.........لیکن یہاں اسد اور صبا کی شادی ضرور ہو جاتی ہے مگر وہ اس کے بعد ہمیشہ ہمیشہ کے لیے ہنسی خوشی نہیں رہنے لگتے..........اور عشق کے یہ امتحان تھے جن میں سے شادی کے بعد اسد اور صبا کو گزرنا پڑا۔'' 59

اس کے علاوہ واحد متکلم راوی جو شمسہ باجی اور عامر کی صورت میں سامنے آتے ہیں، صبا اور اسد کے حالات زندگی کو بیان کرنے کا ذریعہ بنتے ہیں۔ بیان کنندہ عامر اپنے نقطۂ نظر کی تشکیل کے لیے بیان کردہ واقعات میں غیر ضروری تفصیلات سے گزیر کرتے ہوئے ناول کو اختتام تک پہنچاتا ہے۔عموماً یہ بات زیر غور رہی ہے کہ اردو کے مقابلے میں دیگر زبانوں میں راوی کے متعدد تجربات کیے گئے ہیں یعنی ایک ہی ناول میں کئی کئی بیان کنندہ موجود ہیں اور یہ تمام راوی، بیانیہ کی توسیع میں ایک اہم شناخت رکھتے ہیں ان کا وجود فرضی یا بھرتی کی چیز معلوم نہیں ہوتا ہے مثال کے طور پر یوسف القعید کا ناول ''سرزمین مصر میں جنگ'' (الحرب فی برمصر) ترکی ناول نگار ایلف شفق Elif Shafak کا ناول عشق کے چالیس اصول (The Forty Rules of Love) اورحان پامک Orhan Pamuk کا سرخ میرا نام (My Name is Red)، مصری ناول نگار نجیب محفوظ Naguib Mahfouz کا شادیانے (افراح القبۃ) کو پیش کیا جا سکتا ہے جن میں بیان پر، راویوں کی غیر معمولی گرفت بیانیہ کے تفاعل کو مستحکم بناتی ہے لیکن آبلہ پا میں راوی کی بیانیہ پر قدرت اور راوی کی ناول میں اثر انگیز شمولیت کا فقدان نظر آتا ہے جو بعض دفعہ بیان کو غیر پختہ بنا دیتا ہے۔

اردو ادب میں انتظار حسین کا اسلوب نگارش دیگر تمام ادیبوں سے مختلف ہے انتظار حسین کے یہاں اکثر و بیشتر اساطیری قصوں کی مدد سے کہانی کا تانا بانا بنا جاتا ہے اور اس کا بیان ناول کے دیگر عام بیانیہ طرز سے مختلف ہوتا ہے مثال کے طور پر ''بستی'' میں بیانیہ کی ساخت کو اساطیری عناصر اور اظہار کے داستانوی طرز سے تشکیل دیا گیا ہے لیکن یہ طرز پورے ناول کو محیط نہیں ہے بلکہ تقسیم ہند اور سقوط بنگلہ دیش سے پیدا شدہ حالات کی بالواسطہ طور پر عکاسی کرتا ہوا نظر آتا ہے اور

یہ اساطیری قصے ناول کے بنیادی واقعات کی معنویت کو اجاگر کرتے ہوئے داخلی ارتباط پیدا کرتے ہیں جن میں مذہبی قصوں کی شمولیت کو بھی مدنظر رکھا گیا ہے۔ اسی داخلی ربط کو ماریو برگس یوسا ناول میں زبان کی کامیابی کی کنجی قرار دیتا ہے جس کا انحصار اجزا کی تنظیم پر ہوتا ہے بستی میں بیانیہ کا آغاز ماضی بعید کے کسی منظر سے اس انداز سے کیا گیا ہے کہ گمان ہوتا ہے راوی ہمیں کوئی قصہ سنانے جا رہا ہے۔ مثال کے طور پر زمانہ قدیم میں داستان گو اپنی داستان کی ابتدا اس قسم کے جملوں سے کرتا تھا ''یہ اس وقت کی بات ہے جب وہاں کسی بڑے راکشس کا راج تھا'' یا ''بہت زمانے پہلے ایک راجہ ہوا کرتا تھا جو بہت سخی تھا'' اور قصہ شروع ہو جاتا تھا۔ انتظار حسین نے اسی طرز کو اختیار کیا ہے جس میں زمانی عرصہ طویل تر ہو جاتا ہے۔ یہ بیان کا ایک طریقۂ کار ہے جس میں راوی بیان کردہ واقعات سے جسمانی طور پر فاصلے پر ہوتا ہے۔ ناول ''بستی'' کی ابتدا اس انداز سے ہوتی ہے:

> ''جب دنیا ابھی نئی نئی تھی، جب آسمان تازہ تھا اور زمین ابھی میلی نہیں ہوئی تھی، جب درخت صدیوں میں سانس لیتے تھے اور پرندوں کی آوازوں میں جگ بولتے تھے۔'' 60

''آگے سمندر ہے'' کے آغاز میں بھی یہی طریقۂ کار اختیار کیا گیا ہے۔؛

> ''یہ اصل میں اس زمانے کا ذکر ہے جب عبدالرحمٰن اوّل کے بوئے ہوئے کھجور کے درخت پر سوا دو سو برس گزر چکے تھے اور اس کے آس پاس کتنے درخت اگ چکے تھے۔ صحرائے عرب کی حور اندلس میں رچ بس چکی تھی۔'' 61

درج بالا دونوں اقتباس ایک ہی نوعیت کے ہیں لیکن ان کے راوی مختلف ہیں اول الذکر واحد غائب راوی کے ذریعے تشکیل دیا گیا ہے اور موخر الذکر واحد متکلم راوی کے بیان پر مبنی ہے ۔ دونوں راوی متن میں رونما ہونے والے واقعات کے بنیادی محرکات کو معنی فراہم کر رہے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ان اقتباسات کو انتقالِ زمانی کی ایک جہت قرار دیا جا سکتا ہے جس کے بعد بیانیہ کا زمانہ تبدیل ہو جاتا ہے۔ ماریو برگس یوسا نے انتقالاتِ زمانی اور مکانی کو واقعات کی تنظیم میں اہم عنصر قرار دیا ہے بشرطیکہ وہ صحیح طرز اور موقع محل کی مناسبت سے وجود میں آئے ہوں ورنہ

بیانیہ انتشار کا شکار ہو جاتا ہے۔ ایک سے زائد راوی والے ناولوں میں راوی کی تبدیلی پر مکانی تناظر کی تبدیلی کا اندازہ بآسانی لگایا جا سکتا ہے جس سے نقطۂ نظر بھی بدلتا رہتا ہے لیکن زمانی انتقال کو بآسانی برتا نہیں جا سکتا جہاں ایک طرف اس طرز کے درست اظہار سے بیانیہ کے نظام میں بوقلمونی پیدا ہو جاتی ہے وہیں دوسری طرف معمولی کوتاہی بھی بیانیہ کو کمزور بنا دیتی ہے۔ زمانی انتقال یا Time shifting کی بہترین مثالیں عبداللہ حسین کے ناول باگھ اور خصوصاً قید میں دیکھنے کو ملتی ہیں عبداللہ حسین کا ناول ''قید'' کا بیانیہ مبہم اور پیچیدہ ہے۔ ابتدا سے آخر تک واقعات میں تجسس اور تحیر کا عنصر تو غالب رہتا ہی ہے لیکن بعض مقامات پر بیانیہ کی تفہیم میں ژولیدگی پیدا ہو جاتی ہے ناول میں آگے جانے اور واپس پلٹنے کا عمل پے در پے موجود ہے اور یہی انتقالِ زمانی کہلاتا ہے جو مرکزی وقوعے کے ماضی سے حال اور حال سے ماضی میں رونما ہونے کا بیانیہ ہے حالانکہ انتظار حسین کے یہاں بھی اس طرز کو ملحوظ رکھا گیا ہے لیکن اس کی نوعیت عام طور پر فلیش بیک کی ہے جبکہ عبداللہ حسین کے یہاں واقعات افقی اور عمودی سطح پر مستقل گردش کرتے رہتے ہیں۔ ماریو برگس یوسا یوسا لکھتا ہے:

> ''شاید مکانی انتقالات کے مقابلے میں زمانی انتقالات ذرا کم ہی واقع ہوتے ہیں، وقت میں راوی کی حرکات جو کہانی کو ہمارے سامنے بہ یک وقت ماضی، حال، مستقبل میں منکشف کرواتی ہے۔ اگر تکنیک کا استعمال سلیقے سے ہوا ہے، تو یہ کہانی کو سلسلے وارانہ جامعیت اور زمانی خودکفالتی کا التباس بخش دیتی ہے۔'' 62

درج بالا قول کا اطلاق ناول قید پر کیا جا سکتا ہے۔ اس ناول کا پلاٹ کرامت علی، فیروز شاہ، احمد شاہ اور رضیہ سلطانہ کی زندگی میں پیش آنے والے حادثات سے تشکیل دیا گیا ہے۔ ناول کا آغاز واحد غائب راوی کے ذریعے اس انداز سے ہوتا ہے:

> ''پہلی بار جب بچے نے اپنے باپ کے حجرے میں جھانک کر دیکھا تو اس وقت وہ نو برس کی عمر کا تھا۔ اس رات کا منظر سالہا سال تک اس کے ذہن پر نقش رہا۔'' 63

درج بالا اقتباس میں اصل واقعے کی جانب محض اشارہ کرنا تجسس پیدا کر دیتا ہے لیکن اس کے فوراً بعد صورت حال تبدیل ہو جاتی ہے اور راوی، بچے کے گھر، مائی سروری کے متعلق بیان

کرنے لگتا ہے بعد ازاں بچے کی نظر سے دکھائے جانے والے منظر کی ضمنی تفصیل بیان کی گئی ہے جسے اس بچے کی آنکھ سے دکھایا گیا ہے۔ مطلب یہ کہ درج بالا بیان واقعے کے نتائج سے پیدا شدہ تاثر پر مبنی ہیں لیکن اس کے کچھ ہی دیر بعد صفحہ ۲۱ پر اس منظر کو بیان کر دیا جاتا ہے جو اس ''بچہ کے ذہن پر سالہا سال نقش رہا'' اس منظر میں بچے کا باپ شاہ جی، کسی برہنہ عورت کے جسم پر آہستگی سے ہاتھ پھیر رہا ہوتا ہے، جو ایک الگ واقعے کا نتیجہ ہے۔ اس کے بعد کہانی پھر ایک موڑ لیتی ہے اور راوی، دو دوستوں اور رضیہ سلطانہ کے متعلق واقعہ بیان کرنا شروع کر دیتا ہے۔ یہ قصہ بظاہر گذشتہ واقعے سے مربوط نہیں ہوتا لیکن درمیان میں اشارتاً چند ایسے نکات کا بیان ملتا ہے جس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ جن دو دوستوں کا ذکر کیا جا رہا ہے، ان میں ایک کرامت علی عرف شاہ جی ہے۔ بعد ازاں باب سوئم میں کہانی ایک نیا رخ اختیار کرتی ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''کرامت علی کے ساتھ قصہ نہ جانے کیا ہوا تھا کہ وہ شخص جس نے دین کی طرف کبھی سرسری دھیان بھی نہ دیا تھا گاؤں لوٹتے ہی پکا دیندار ہو گیا۔ پنج وقتی نماز، وظیفہ، تہجد، داڑھی بڑھائی، شرعی لباس.........'' 64

واحد غائب راوی کا یہ طرز بیان ''نہ جانے کیا ہوا تھا'' ایک طرف تو اس کی خصوصیت (وہ ہر بات سے واقف ہوتا ہے) پر ضرب لگاتا ہے تو دوسری طرف یہ سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ راوی اس قصے کو پوشیدہ رکھنا چاہتا ہے اس لیے اس نے یہ طرز اختیار کیا جس سے قصے میں معنویت پیدا ہو گئی ہے اور تعبیر کے کئی پہلو روشن ہو جاتے ہیں۔ متن کی بافت میں سبب و نتیجے کی تقلیب پورے ناول میں موجود ہے۔ بعض مقامات پر قصے کو منطقی ربط و تسلسل سے بیان نہ کر کے، مصنف کی مداخلت کے ذریعے واقعات کی تعمیر میں نیا طریقہ کار استعمال کیا گیا ہے۔ مثال:

> ''اس کے بعد جو واقعہ ہوا وہ ایک پراسرار واقعے کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ واقعہ، یا اس کا سبب، کسی کے علم میں نہ آیا محض اس کے نتائج دیکھنے میں آئے، جو اصل واقعہ سے بھی زیادہ اسرار کے حامل تھے۔ بہر حال جو کچھ دنیا کی نظروں کے سامنے پیش آیا، اس کا حال یوں ہے۔'' 65

> ''اب یہ منظر جیل کو منتقل ہوتا ہے جہاں قاتلہ رضیہ سلطانہ عرصہ دو ماہ سے پھانسی کی کوٹھی میں

مقید ہے جبکہ باہر اپیل کی کوششیں ہو رہی ہیں۔" 66

"اب وقت ایک بار پھر قریب اٹھارہ برس پیچھے کی جانب لوٹتا ہے۔" 67

"اس روز کی ایک اور حکایت بیان کی جاتی ہے۔" 68

ان اقتباسات سے محسوس ہوتا ہے کہ مصنف ہمیں کہانی سنا رہا ہے اور کہانی در کہانی کا یہ سلسلہ پورے ناول کو محیط ہے۔ اردو ادب میں باقاعدہ سیاسی ناولوں کی فہرست سازی کی جائے تو چند ناول ہی سامنے آئیں گے جن میں عبدالصمد کے ناول "دو گز زمین" کو موضوع اور فن دونوں اعتبار سے دیگر ناولوں پر فوقیت دی جائے گی اس میں سیاسی واقعات کو سپاٹ انداز میں بیان نہ کر کے تھیم کی مناسبت سے سادہ و سلیس طرز بیان اختیار کیا ہے، ساتھ ہی کرداروں کی پیش کش میں فنی طریقہ کار کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ ناول کے ابتدائی واقعات خلافت تحریک پر مشتمل ہیں۔ اس کے بعد کانگریس اور مسلم لیگ کی کشمکش سے پیدا شدہ سیاسی احوال اور مشرقی و مغربی پاکستان کے قیام اور وہاں کی صورت حال کو بیان کیا گیا ہے۔ ناول میں تقسیم سے قبل و بعد کے ثقافتی خلفشار اور داخلی انتشار سے نبرد آزما تمام کردار امید و بیم کے سہارے زندگی گزارتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ "دو گز زمین" کا سیاسی تناظر ایک خاندان کی تین نسلوں پر مشتمل ہے جس میں ایک ہی خاندان کے دو افراد اختر حسین اور اصغر حسین اپنے مختلف قومی نظریے کے باعث جدا ہو جاتے ہیں۔ ان تمام واقعات کو واحد غائب راوی کے ذریعے تشکیل دیا گیا ہے۔ راوی نے اپنے سیاسی نقطۂ نظر کے تحت بیانیہ پر غیر جانبدارانہ انداز سے مکمل گرفت کو برقرار رکھا ہے۔ سیاسی واقعات کو محض تاریخی دستاویزات کے طور پر بیان نہیں کیا گیا بلکہ کرداروں کو ہمہ وقت اس سے جوجھتے ہوئے بھی دکھایا ہے جو راوی کے نقطۂ نظر کی توثیق کرتے ہیں اقتباس ملاحظہ ہو:

> "محمد یونس، مسلم لیگ کے بڑے پر جوش، شعلہ بیان مقرر تھے، مسلم لیگ کے پٹنہ اجلاس میں انھوں نے پاکستان کے حق میں ایسی تقریر کی تھی کہ لیاقت علی خاں نے اٹھ کر انہیں گلے لگا لیا تھا۔ اس روز سے وہ صوبائی سطح پر آ گئے تھے۔ پاکستان جانے کے لیے وہ بالکل تیار تھے لیکن ان کی جائیداد کے پورے پیسے نہ مل سکے اس لیے وہ مجبوراً یہیں رہ گئے محض اس امید پر کہ جب بھی حالات سازگار ہوئے سب کچھ بیچ باچ کر پاکستان نکل بھاگیں گے۔...........

انھوں نے ایک اخبار میں پڑھا تھا کہ پنڈت جواہر لال نہرو نے پچھلے سارے اختلافات
بھول کر لوگوں کو قوم کی نئی تعمیر میں تن من دھن سے لگ جانے کو کہا ہے۔اس سے ان کی بڑی
حوصلہ افزائی ہوئی اور انھوں نے پنڈت نہرو کو ایک تفصیلی خط لکھا۔'' 69

راوی نے مختلف کرداروں کی تجسیم میں متضاد رویوں کو پیش نظر رکھا ہے اور بیانیہ کی توسیع میں اس طریقۂ کار کو ملحوظ رکھ کر واقعے میں معنویت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔مثال کے طور پر ناول کے درمیان میں حامد، حفیظ الدین کی بیٹی شہناز کو اس کے محبوب سے ملانے میں مدد کرتا ہے۔ یہ واقعہ محض قصے کا ایک جز معلوم ہوتا ہے لیکن ناول کے آخری صفحات میں شہناز حامد کو عرب بھیجنے میں اس کی مدد کرتی ہے۔یہ واقعہ ماقبل واقعے کی معنویت کی طرف اشارہ کرتا ہے چوں کہ حامد نے شہناز کی مدد کی تھی لہٰذا شہناز اس بات کو ضروری سمجھتی ہے کہ وہ بھی اس کا ساتھ دے۔اس بیان کو راوی نے فنی مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔اس کے علاوہ اختر حسین سے متعلق چند باتیں بھی اسی زمرے میں شامل ہیں جنھیں خورشید احمد نے Binary Opposition سے تعبیر کیا ہے، لکھتے ہیں:

''پورا ناول اسی طرح Binary Opposition کے تار و پود سے بنا گیا ہے۔قصہ گوئی کا ایک
فنی طریقۂ کار یہ ہے کہ سامع چاہتا ہے کہ اسے صورت حال کی پوری تفصیل معلوم ہو جائے
لیکن ماہر قصہ گو صورت حال کی کچھ تفصیل مہیا کرتا ہے اور کچھ کو معرض التوا میں رکھتا ہے۔
التوا کا وقفہ کتنا ہو، اس رمز کو ماہر قصہ گو ہی جانتا ہے۔ اس وصف میں عبدالصمد اپنے
معاصرین میں ممتاز ہیں۔'' 70

اردو ناول کی روایت میں موضوعات کی سطح پر نئے نئے تجربات ہوتے رہے ہیں اسی تجربے میں پیغام آفاقی کا ناول ''مکان'' اہمیت کا حامل ہے جس میں بیانیہ کو لاقانونیت، ناانصافی، کرپشن اور دوسروں کی حق تلفی جیسے واقعات سے تعبیر کرنے کے ساتھ بیان کو نئی جہت سے روشناس بھی کرایا ہے۔ناول کا مرکزی کردار نیرا میڈیکل کی طالب علم ہے اور اپنی ماں کے ساتھ جس گھر میں مقیم ہے،اس کے نصف حصے میں کرایے دار کمار رہتا ہے جو اس حصے بلکہ پورے مکان کو غلط طریقے سے اپنے قبضے میں کرنا چاہتا ہے اور نیرا، کمار سے اپنا مکان خالی کروانے کے لیے بہت سے طریقے اختیار کرتی ہے۔طرزِ بیان کے روایتی طریقۂ کار سے انحراف کرتے ہوئے ناول کا راوی

پہلے پیراگراف میں ہی جزوی طور پر ان تمام باتوں کی اطلاع فراہم کر دیتا ہے جس سے پورے ناول کے واقعات منسلک ہیں۔ اس اقتباس کو پڑھ کر Reporting کا گمان ہوتا ہے۔ بیانیہ کا یہ ایک طریقہ کار ہے جس میں راوی، کردار کے جذبات و احساسات کو تفصیل سے بیان نہ کرتے ہوئے محض صورت حال کے بنیادی نکات کو ہی بیان کرتا ہے، اس کا مقصد قاری کو خبر دینا ہوتا ہے اقتباس ملاحظہ ہو:

''یہ ایک سنگین مسئلہ تھا۔ نیرا کا مکان خطرے میں تھا۔ اس کا کرایہ دار کمار اس سے اس کا مکان چھین لینا چاہتا تھا۔ وہ اب تک اپنے اس مکان میں بڑے چین سے تھی۔ اس کے ساتھ اس گھر میں صرف اس کی ماں تھی۔ مکان کے آدھے حصہ میں کرایہ دار تھا جو کرایے کی ایک معمولی رقم دیتا تھا۔ نیرا میڈیکل کی طالبہ تھی اور تعلیم مکمل ہونے کے بعد وہ اسی مکان میں ایک نرسنگ ہوم کھولنا چاہتی تھی۔

نیرا کا یہ مکان بیچ شہر میں تھا اور اس شہر کے پھیلاؤ اور ترقی کے ساتھ ساتھ اس کے مکان کی قیمت دن دونی رات چوگنی بڑھتی جا رہی تھی۔ نیرا اکثر اپنے مکان کی بڑھتی ہوئی قیمت کے بارے میں سوچ سوچ کر مستقبل کے کئی قسم کے تانے بانے بنا کرتی تھی۔ لیکن ایک دن جب اسے محسوس ہوا کہ کرایہ دار کی نیت بدل رہی ہے اور کمار بھی دوسرے کرایہ داروں کی مانند بغیر بھاری رقم وصول کیے ہوئے مکان خالی کرنا نہیں چاہتا تو اس کے دل میں گہری چوٹ لگی اور جب اس کے کچھ دنوں بعد اسے یہ محسوس ہوا کہ کمار اپنی دولت کی ان دیکھی قوتوں کا سہارا لے کر اس کے پورے مکان کو ہڑپ لینا چاہتا ہے تو وہ گھبرا گئی۔ پھر جب اس نے کمار کے قدموں کو روکنے کی کوشش کی اور لوگوں کے پاس مدد کے لیے گئی تو دیکھا کہ تمام لوگوں کے چہرے اور تمام چیزوں کے رنگ بدلنے لگے تھے۔'' 71

اس انداز نے آنے والے واقعات کو غیر دلچسپ بنا دیا ہے۔ خود کلامی اور مکالموں پر مبنی طویل تر اقتباسات نے بیانیہ کو گنجلک اور بوجھل کر دیا ہے۔ بعض اوقات راوی اپنے نقطۂ نظر کے بیان میں راہِ راست سے دور ہوتا بھی نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر الوک اور نیرا کے دل میں ایک دوسرے کے لیے جذبات کے امڈنے کا بیان، الوک سے نیرا کے متعلق اس کی بیوی ساوتری کے

سوالات اوران کے درمیان گفتگو، جوتقریباً چالیس صفحات پر مشتمل ہے، اکتاہٹ کا احساس پیدا کرتے ہیں تاہم داخلی خود کلامی کی صورت میں بیان کی بہتر مثالیں اس ناول میں دیکھی جاسکتی ہیں۔غضنفر کا شمار اُس دور کے اہم ناول نگاروں میں کیا جاتا ہے جنھوں نے کئی ناول تخلیق کیے لیکن ناول ' دوّیہ بانی '' میں طرزِ بیان کی مختلف صورت سامنے آتی ہے۔اس میں وقتاً فوقتاً واقعات اور مناظر کو نظم کی ہیئت میں پیش کیا گیا ہے۔ناول کے واقعات برہمن خاندان اور نچلے ہندو طبقے کے درمیان چھوت چھات کے مسئلے پر مبنی ہیں۔ناول میں جھگر واوراس کے بیٹے بالو کے کان میں پگھلا ہوسیسا اس لیے ڈال دیا جاتا ہے کیوں کہ انھوں نے دوّیہ بانی کے بول سنے تھے اوران کا تعلق نچلے طبقے سے تھا جب کہ بابا، جواُن کو یہ سزا دیتا ہے، جنسی تلذذ حاصل کرنے کے لیے اسی طبقے کی ایک لڑکی کا استعمال مکمل استحقاق سے کرتا ہے اور ایسا کرنے میں اس کو کوئی عار نہیں۔واحد غائب راوی کے ذریعے متعدد مقامات پر دویہ بانی کے بول شعری آہنگ پیدا کرتے ہیں۔مثال اس طرح ہے:

''سنو کہ میرے

سُر میں تان

سنو کہ میرے

بھیتر گان

سنو کہ میرے

شبد مہان

سنو کہ مجھ میں

گیان، دھیان

سنو کہ مجھ سے سی ہی ابھیان.........'' 72

ایک اور مثال جس میں روئداد کا بیان مختلف انداز میں کیا گیا ہے:

''کشادہ مکانات

اونچی دیواریں

بلند دروازے

چوڑی کھڑکیاں

بڑے بڑے روشن دان

ہر ایک مکان کے آگے خالی زمین

زمین میں کیاریاں

کیاریوں میں پودے

پودوں کی شاخوں پر کھلے ہوئے پھول

پھیلی ہوئی گلیاں

چوڑی سڑکیں.........." 73

ایک جگہ اس طرح ہے:

"اپنے دامن میں

گلستاں..........بیاباں

میدان..........کوہسار

مرغ زار..........ریگ زار

دریا..........آبشار

کھیت..........چراگاہ

بسانے والی

اور اپنی کوکھ سے

پیڑ ...... پودا

پھول..........کانٹا

گلاب..........کیکر" 74

ایک مقام پر راوی نے منظر کو کل کی شکل میں بیان کرنے کے بجائے اس کو اجزا میں بیان کیا ہے اور ان اجزا کا بیان بھی ان کی حرکات اور صفات پر مبنی ہے جس میں واحد غائب راوی، کردار کی

آنکھ سے منظر کو دکھا رہا ہے۔ مثال ملاحظہ ہو:

''مکانوں کے دروازوں کے آگے بندھے، بیٹھے، کھڑے بیل، گائے، بھینس وغیرہ، بھیڑ، بکری، کتا، سور کے ساتھ کھڑے، بیٹھے، لوٹتے، ہگتے، موتتے، ننگ دھڑنگ، میلے کچیلے، کالے کلوٹے، ٹیڑھے میڑھے، بے ڈول مریل بچے بھی اس کی آنکھوں میں سمانے لگے۔''

75

ہمہ داں راوی کے ذریعے بیان کردہ واقعات یا متن سے تعبیر کی مختلف جہتیں برآمد کی جاسکتی ہیں جب کہ کردار راوی کا بیانیہ اس کے نقطۂ نظر کی مخصوص جہت کا پابند ہوتا ہے، اس کے ساتھ ساتھ متن میں موجود کئی ناظر منظر کو اپنے انداز سے مرتکز کرنے کی بنا پر ناظر اور منظر کے درمیان رشتے کی نوعیت کو تو واضح کرتے ہی ہیں، متن کی تعبیر کے کئی ممکنہ پہلوؤں کو بھی بروئے کار لاتے ہیں۔ حسین الحق کا شمار بھی 80 کے بعد کے لکھنے والوں کی فہرست میں شامل کیا جاتا ہے ان کا مشہور ناول ''فرات'' تین نسلوں پر مشتمل سماجی، تہذیبی و ثقافتی تضادات، جنریشن گیپ، لامذہبیت، اخلاقی انحطاط، مغربی تہذیب کا غلبہ اور انقلابی احساسات و جذبات کو پیش کرتا ہے جس میں وقار احمد کی یادوں اور فلیش بیک کے توسط سے ان کے آباواجداد کی تہذیب کو بیان کرنے کے ساتھ وقار احمد کی اولاد فیصل، تبریز اور شبل کو درپیش مسائل و مشکلات کا بیان حقیقی انداز میں کیا ہے۔ راوی نے اپنے نقطۂ نظر سے جدید سماج میں پھیلی ہوئی برائیاں، جنس پرستی اور قدیم روایات کی پامالی کو خوش اسلوبی سے واضح کیا ہے۔ ناول کے بیانات میں بے ساختگی اور برجستگی کو ملحوظ رکھا ہے۔ زبان کا برمحل اظہار، انگریزی الفاظ اور جملے، اشعار اور ضرب الامثال، راوی کے نقطۂ نظر کی توثیق کرتا ہے۔ اس کے علاوہ وقار احمد کی خود کلامی کے ذریعے واقعے کو دلچسپ اور موثر بنانے کی کوشش کی گئی ہے لیکن خود کلامی کا یہ انداز روایتی طریقۂ کار سے مختلف ہے اس پر فلموں میں استعمال کی گئی تکنیک کا گمان ہوتا ہے جس میں اچانک کسی کردار کے سامنے اس کی اپنی شبیہ نمودار ہو کر محاسبے پر مجبور کرتی ہے۔ اقتباس اس طرح ہے:

''پل پل بدلتی ہوئی اس کائنات میں تمہاری باتوں کی کیا اہمیت ہے؟'' وقار احمد نے اپنے آپ سے پوچھا۔ 76

''وہ راہداری میں داخل ہونے کے بجائے باتھ روم میں داخل ہوگئے۔ بیسن میں ہاتھ
دھوتے دھوتے آئینے پر نظر پڑ گئی۔

''کیوں وقار احمد کیا ہوا؟۔''

''اماں یاد آ گئیں یار!''

''تم پاگل ہو وقار احمد، ماضی کے اس سحر سے نہیں نکلو گے تو مر جاؤ گے۔''

''حال میں رکھا ہی کیا ہے بھئی؟''

''کیوں، تمہارے بچے؟ اتنا خوبصورت گھر، تمہاری اپنی عزت، اتنے بڑے ادیب ہو،
مختلف انعامات مل چکے ہیں اور کیا چاہیے۔''

''اپنی اماں، اپنے ابا، اپنے دوست، اپنا عہد۔''

''تم یہ کیوں بھول جاتے ہو کہ تم ستر برس کے بوڑھے ہو!'' 77

''مت سوچو وقار احمد ــــــ مت سوچو!''

''اس کے بغیر زندہ نہیں رہ پاؤں گا۔''

''اور یہی تمہاری موت کا پروانہ بھی بن سکتا ہے۔''

''بور مت کرو یار! وقار احمد نے سر جھٹکا۔'' 78

ایک مقام پر راوی نے بیان کا مختلف طرز اختیار کیا ہے، جب تبریز، سریکھا شریواستو کو مغلوب کرنا چاہتا ہے تا کہ اس سے جنسی تعلق قائم کر سکے۔ اس پر سریکھا بگڑ جاتی ہے اور تبریز سے کہتی ہے کہ تم مجھ سے میرا جسم چاہتے ہو تو پھر میرے والدین سے بات کر کے مجھ سے شادی کر لو اور تبریز ایک نشے کے عالم میں سریکھا کے والدین سے بات کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔
یہاں راوی نے زمان کی کارفرمائی کو لفظی پیرایہ عطا کر کے اس طرح قلم بند کیا ہے:

''اور نامور اور لازوال مورخ جناب زمان علیہ السلام نے یہ نوٹ کیا کہ فیصل بھی نشہ کے
عالم میں اٹھا تھا اور تبریز بھی نشہ کے عالم میں اٹھا ہے۔'' 79

گویا وقت کو تجسیمی شکل میں پیش کیا ہے۔ بیانیہ کے ضمن میں مرزا اطہر بیگ کے ناول ''غلام باغ'' کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے جو اردو ناول کی روایت میں بیان کی مختلف شکلوں کو پیش کرتا ہے

ساتھ ہی کرداروں کی ذہنی سطح کے تناظر میں جا بجا بیانیہ، انوکھی اور مختلف صورت اختیار کر لیتا ہے ۔غلام باغ میں ناول کے بنیادی فنی لوازمات کے تعلق سے کئی اہم تجربے کیے گئے ہیں جس میں سے ایک، کردار کی نظر سے دکھائے جانے والے منظر میں موجود اشیا کو اس کے کُل میں بیان نہ کر کے اجزا میں بیان کیا ہے، اس کا مقصد یہ باور کرانا نہیں ہے کہ کردار کیا دیکھ رہا ہے بلکہ یہ ہے کہ راوی کردار کی نظر سے قارئین کو کون سے مناظر دکھانا چاہتا ہے۔ جب یاور عطائی کے ڈرائنگ روم میں ملک کے ان بااختیار اور صاحب حیثیت لوگوں کو مدعو کیا جاتا ہے جنھیں وہ Aphrodisiacs فراہم کرتا ہے تو زہرہ (یاور عطائی کی بیٹی) اس نظارے کو چھپ کر دیکھتی ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''ممنوعہ نظارہ'' چھپ کر دیکھنے والے سے کئی طرح کے کھیل کھیلتا ہے۔ کبھی تو وہ اس پر اس شدت سے حاوی ہوتا ہے کہ ناظر اور منظر کی تخصیص ہی مٹ جاتی ہے اور ''لمحہ حال'' ایک دائمی ''یہیں اور اب'' میں بدل کر وقت کی روایتی تقسیم کو تلپٹ کر دیتا ہے اور کبھی وہ ناظر میں بصری اشتیاق کی ایسی ہیجانی حدت جگا دیتا ہے کہ پوری کائنات شعور کے ایک ہی دہکتے نقطے میں سمٹ جاتی ہے .... مگر جو کچھ وہ دیکھ سکتی ہے وہ .... پتلون، کوٹ، نکٹائی، شیروانی، شلوار قمیض، واسکٹ، کوٹوں کی جیبوں میں سے جھانکتے سرخ رومال، آکسفورڈ شوز، مکیشن، جیکٹ، جناح کیپ، ترکی ٹوپی، سکارف، بٹن، کلائی کی گھڑیاں، سونے کے اسٹڈ، ہیرے کی انگوٹھی، یاقوت، زمرد، نیلم، بغلوں کا Deodorant، آفٹر شیو، سپرے، پرفیوم، کڑوی اور بھاری فرانسیسی خوشبو، دیسی عطریات، بالوں کے تیل، لوشن کریم، سگریٹ، سگار، پائپ، سگریٹ لائٹر، بوتلیں، جگ، گلاس، بیلٹیں، مشروبات، برف، نمکو، کباب، تکے، بیرے، ٹرے، کافی، چائے، لیموں ...... پچیس تیس مرد بیٹھے ہوئے، کھڑے ہوئے، جھکے ہوئے، تنے ہوئے، سیاست داں، تاجر، صنعت کار، بیوروکریٹس، اخبار نویس، عالم، پروفیسر، جج، ریٹائرڈ فوجی، ادیب، شاعر، زمیندار، جاگیردار، اسمگلر، وکیل ....
>
> زہرہ دیکھتی ہے کہ معقول چہروں، عاقل آنکھوں، سنجیدہ ماتھوں، مدبر بھوؤں، دانش ور ناکوں، فنکار ہاتھوں، حساس کانوں، متفکر ہونٹوں اور پُرعزم جبڑوں کا گوکہ الگ الگ تنہا جسموں سے تعلق اٹل ہے۔'' 80

درج بالا اقتباس میں بیان کا منفرد انداز اختیار کیا گیا ہے جس میں زہرہ کے تمام حواس سمعی، بصری، شامی، حسی یکلخت فعال ہو جاتے ہیں۔ اقتباس کی ابتدائی سطور میں راوی نے ناظر اور منظر کے نقطۂ اتصال کی کیفیات کا بیان نظری طور پر کیا ہے اور بعد میں اس کو عملی سطح پر پیش کیا ہے۔ ناول میں بیانیہ کا یہ انوکھا انداز ہے جس نے صورت حال کو دلچسپ بنا دیا ہے۔

بیانیات Narratology میں راوی کی اقسام اور سطحوں کے پیشِ نظر بیانیہ طرز میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے کیوں کہ ناول کوئی جامد شے نہیں۔ انگریزی ادب میں راوی کی مزید اقسام کو متعارف کرایا گیا ہے جس میں ایک قسم داخل راوی Intrusive narrator ہے۔ Dictionary of Literary Terms & Literary Theory/Oxford Dictionary of Literary Terms کے مطابق یہ بیان کا ایک طریقۂ کار ہے جس میں راوی (authorial voice) وقتاً فوقتاً مداخلت کرتا رہتا ہے اور رونما ہونے والے واقعات پر رائے زنی کرنے کے ساتھ ساتھ کردار کے افعال و اعمال کو بھی آنکتا اور جانچتا ہے، ساتھ ہی کہانی کی اہمیت پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس راوی کا مقصد ناول کے واقعات کے تئیں قارئین کے ذہن میں یہ التباس پیدا کرنا ہوتا ہے کہ ناول کا متن حقیقی واقعات پر مبنی ہے۔ اردو میں نذیر احمد کے یہاں اس قسم کی مثالیں مل سکتی ہیں۔ امریکی ادبی ناقد وین سی بوتھ Wayne. C Booth(1921-2005) نے اپنی کتاب The Rhetoric of Fiction1983 میں راوی کی اقسام، ان کی سطحیں اور تفہیم کے طریقہ کار پر بھرپور روشنی ڈالی ہے۔ وین سی بوتھ نے Unrealiable narrator (ناقابل اعتبار راوی) کی اصطلاح کو متعارف کرایا۔ اس راوی کے بیانات و مشاہدات اور توضیحات، مصنف کے مضمر خیالات جس کی وہ تشہیر چاہتا ہے، کے موافق نہیں ہوتے۔ عام طور پر واحد متکلم راوی کے ذریعے Unrealiablity کی فضا کو تشکیل دیا جاتا ہے۔ اس طرح بیان میں تضاد کا عنصر پیدا ہو جاتا ہے۔ بیانیہ کی ترتیب و تنظیم کے متعدد طریقے ہیں جن میں سے ایک طریقہ کار یہ ہے کہ راوی بیان کردہ واقعات سے جذباتی طور پر وابستہ نہیں ہوتا ہے بلکہ وہ محض صورت حال پر نظر رکھتا ہے۔ اس صورت حال میں محض کردار کے خارجی اجزا پر روشنی ڈالتے ہوئے آگے بڑھتا ہے، یہاں بیان کی نوعیت خبریہ ہو جاتی ہے، بعض دفعہ بیان اس کے برعکس ہوتا ہے یعنی صورت حال کے بیان میں کرداروں کے جذبات و

احساسات کی آمیزش بھی ہوتی ہے۔ ناول میں بیان کا ایک طرز یہ بھی ہے جس میں ناول نگار ابتدائی صفحات میں براہ راست قارئین سے مخاطب ہو کر ناول کی صورت حال پر بلواسطہ روشنی ڈالتا ہے اور وہ بتانے telling کے ساتھ دکھانے showing (ڈرامائی انداز) کے عمل کو بھی بروئے کار لاتا ہے تا کہ کہانی کے آغاز سے پہلے قارئین پر تاثر قائم کیا جا سکے۔ الیاس احمد گدی کا ناول ''فائر ایریا'' میں اسی طرز کو اختیار کیا گیا ہے جس کے ابتدائیہ میں چند کرداروں کی سوچ اور ان کے اعمال کو بھی پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح خالد جاوید کے ناول ''موت کی کتاب'' میں مقدمے کے طور پر ایسا بیانیہ قائم کیا گیا ہے جس کے مطالعے سے بنیادی متن پر کسی دوسرے شخص کی تخلیق گمان ہونے لگتا ہے گویا تشکیل متن میں اجزا کی ترتیب و تنظیم، لفظوں کی نوعیت، بیانیہ کو استحکام بخشتے ہیں۔ غلام باغ کے علاوہ اکیسویں صدی میں کئی ایسے ناول منظر عام پر آئے جس میں بیانیہ ہیئت کی مختلف صورتیں سامنے آئیں اس ضمن میں خالد جاوید کے ناول ''موت کی کتاب'' اور نعمت خانہ'' قابل ذکر ہیں موت کی کتاب ہیئت کے اعتبار سے پیچیدہ ناول ہے جس میں بیان کے روایتی طریقہ کار سے انحراف کی صورت ملتی ہے۔ اس ناول کی ہیئت میں مقدمے کے تحت جو بیانیہ تشکیل دیا گیا ہے کم و بیش اسی طرز پر بیانیہ کی تشکیل، مصری ناول نگار یوسف زیدان کے ناول 'عزازیل' (۲۰۰۸) کے ابتدائی صفحات میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ موت کی کتاب کے مقدمہ پر سن ۲۲۱۱ درج ہے جس سے اس بات کی وضاحت ہوتی ہے کہ کتاب کا مترجم مستقبل بعید کا کوئی شخص ہے اور اس کے مطابق یہ مخطوطہ دو یا تین سو سال قبل تحریر کیا گیا ہے۔ ناول کے بیانیہ کو ابواب کے تحت تقسیم کیا گیا ہے اور ہر باب اپنے طور پر منفرد شناخت کا حامل نظر آتا ہے۔ ناول کا ہر جملہ ایک مربوط اکائی ہے جو اپنی معنویت کو اجاگر کرنے کے لیے کسی دوسرے جملے کا محتاج نہیں ہے بلکہ ایک کل کی حیثیت رکھتا ہے جس سے مختلف معانی برآمد کیے جا سکتے ہیں۔ ناول کا بیانیہ انداز بظاہر استعاراتی معلوم ہوتا ہے، لیکن حقیقت میں کردار کے دماغی خلل کے باعث اس قسم کا بیان تشکیل پاتا ہے۔ ناول کا واحد متکلم راوی ذہنی انتشار کے سبب خیالات و احساسات کے بیان سے ناول کا آغاز کرتا ہے جس میں وہ مابعد الطبعیاتی اور مافوق الفطری عناصر کا بیان ان کی تجسمی شکل میں کرتا ہے گویا وہ تمام اشیا اس کے دسترس میں ہوں۔ اقتباس:

''میں خودکشی کو اکثر اپنے سامنے بیٹھی مسکراتی ہوئی بھی دیکھتا ہوں۔ یہ بڑی مہربان مسکراہٹ ہے، شاذ و نادر ہی کبھی اس مسکراہٹ میں طنز پیدا ہوتا ہے، وہ بھی تب جب میری بے غیرتیاں اور حماقتیں خود میرے لیے بھی ناقابل برداشت ہو جاتی ہیں، ورنہ خودکشی کی اس مسکراہٹ کی ڈھلان اور اس کے کونے ہمیشہ ٹھنڈے اور صاف وشفاف پانی کی ایک جھیل پر جھکے رہتے ہیں۔'' 81

درحقیقت راوی کا یہ بیان مافوق العقل معلوم ہوتا ہے لیکن وہ ذہنی عدم توازن کے باعث زندگی اور موت کے متعلق اپنے خیالات کے پیش نظر اس قسم کے اور بھی کئی جملے ادا کرتا نظر آتا ہے جو واقعے کی بنیادی Theme کی معنویت پر وقتاً فوقتاً روشنی ڈالتے ہیں۔ بظاہر تو ناول کا متن عقل اور منطق کی بنا پر تشکیل نہیں دیا گیا ہے اور نہ ہی واقعے میں عمل اور ردعمل کا عنصر حاوی ہے تاہم بین السطور میں جملوں کی معنیاتی سطح منطقی جواز کی حامل نظر آتی ہے اور ناول کا پورا بیانیہ نفسیاتی عمق میں معنی کی کئی سطحوں کو اجاگر کرتا ہے۔ اسی قبیل کا دوسرا ناول ''نعمت خانہ'' ہے۔ اسی طرح وحید احمد کا ناول ''زینو'' موضوع کے ساتھ، ساخت اور ہیئت کے اعتبار سے بھی مختلف نوعیت کا پیچیدہ ناول ہے جو فلسفیانہ مباحث، عالمی سطح پر ہونے والی تبدیلیوں، گلوبلائزیشن اور سائنسی ایجادات کی تعمیری وتخریبی پہلوؤں کے تناظر میں انسانی مسائل کو پیش کرتا ہے۔ واقعات کو ماضی بعید سے مستقبل کا سفر کرتے ہوئے دکھا گیا ہے جس میں وقت کا زمانی عرصہ، ارسطو سے لے کر اکیسویں صدی تک پھیلا ہوا ہے۔ بیانیہ ہیئت کے ضمن میں اس ناول کا بنیادی وصف یہی Continuity of Time ہے لیکن یہاں وقت مسلسل نہیں ہے بلکہ اس میں ایک طویل Gap ہے جو قبل مسیح کے واقعات اور بیسویں صدی کے واقعات کے درمیان موجود ہے مگر یہ Gap غیر منطقی معلوم نہیں ہوتا کیوں کہ ارسطو کے زمانے میں موجود کردار زینو جو ایک Mythical کردار ہے، اپنی انوکھی صلاحیتوں کے باعث اکیسویں صدی میں ہونے والے سائنسی ایجادات وتغیرات سے پیدا ہونے والے مسائل کا جواز فراہم کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ناول میں زمانہ ماضی کے اس حصے کا اختتام جس میں زینو اور ایما برف پوش پہاڑ پر جانے کے لیے سفر پر روانہ ہوتے ہیں اس اقتباس پر ہوتا ہے:

''تم ہمارے ساتھ پہاڑ پر چڑھو گے؟'' ایما نے پوچھا

''نہیں۔۔ ہرگز نہیں اس پہاڑ پر ہر سال برف کا سیلاب آتا ہے اور گڑگڑاہٹ کے ساتھ کسیکھائی میں گر کر خاموش ہو جاتا ہے۔ پھر پہاڑ پر گرنے والا سیلاب منجمد ہو جاتا ہے اور برف کے نیچے وقت جم جاتا ہے۔'' میزبان نے بتایا'' 82

اگلے باب کی ابتدا اس انداز سے ہوتی ہے:

''بیسویں صدی ختم ہونے میں بیس سال رہتے تھے۔ کلاس لگی ہوئی تھی۔ کیمسٹری کا پروفیسر لیکچر دے رہا تھا۔' 83

ناول میں ڈھائی ہزار سال کا زمانی عرصہ واقعات کے متوازی ارتقائی منازل طے کرتا ہے۔ راوی نے اس عرصے کو بیان کے ایجازی واختصاری طریقہ کار سے استفادہ کرتے ہوئے محض دوسو صفحات میں سمیٹ دیا ہے، جو ناول کو ایک ہیئت عطا کرتا ہے۔ اس کے علاوہ ناول میں Magic realism کی تکنیک سے بھی کام لیا گیا ہے۔ جادوئی حقیقت نگاری کی اصطلاح دراصل دو لفظ جادو اور حقیقت کا مرکب ہے جس میں کسی بھی بات کو اس انداز سے بیان کیا جاتا ہے کہ بظاہر اس صورت حال کا تعلق جادو کی دنیا سے لگتا ہے لیکن اس کے پیچھے کوئی گہرا اور حقیقی نکتہ پوشیدہ ہوتا ہے جو اصل قصے پر روشنی ڈالنے کے ساتھ اس کی معنویت کو بھی اجاگر کرتا ہے۔ اس اعتبار سے زینو کا کردار ماضی اور حال میں حقیقت کو عیاں کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ لاطینی امریکی ناول نگاروں کے یہاں اس کا استعمال کثرت سے ملتا ہے جس میں گارسیا مارکیز، حوان رلفو اور کارلوس فوینتس قابل ذکر ہیں۔ عاطف علیم کا ناول ''مشک پوری کی ملکہ'' اپنی بیانیہ ہیئت کے حوالے سے ایک اہم ناول ہے جس میں مادہ گلدار (شیرنی) کو مرکزی کردار کے طور پر تشکیل دیا گیا ہے۔ ناول کی ابتدا میں مادہ گلدار کے دو بچوں کو شکاری اٹھا کر لے جاتے ہیں اور اپنے ان بچوں کی تلاش میں وہ آدم خور بن جاتی ہے۔ ناول کے پورے بیانیہ کا تانا بانا اسی واقعے کے پیش نظر ترتیب دیا گیا ہے ۔ناول کا پلاٹ پیچیدہ ہے اس کے آغاز میں رونما ہونے والے واقعے کے نتیجے میں پیدا شدہ نفسیاتی کیفیت کا بیان کیا گیا ہے لیکن یہ ذہنی کیفیت واضمحلال کسی انسان کی نہیں بلکہ مادہ گلدار کی ہے جو اپنے بچوں سے دوری کے باعث کرب کا شکار ہے۔ ناول میں بیان کا یہ طرز بالکل نیا ہے جو واقعے کی بیانیہ ہیئت میں تبدیلی پیدا کر دیتا ہے۔ واقعے کی پیش کش میں ٹھوس بیانیے سے کام لیا گیا

ہے۔جس میں کوئی بھی سطر یا جملہ غیر ضروری معلوم نہیں ہوتا۔راوی کے بیان کا ایک طریقہ یہ ہوتا ہے کہ وہ بیان میں مخصوص اشیا کی مقدار یا معیار متعین نہیں کرتا ہے بلکہ اس سے متعلق کچھ اشارہ یا clues دے دیتا ہے تا کہ قاری اپنے فہم کے مطابق بیان سے معانی اخذ کر سکے۔اس سے بیانیہ معنی خیز ہو جاتا ہے ناول سے ایک مثال اس طرح ہے:

''وہ جانے کب تک چلتے رہے اور کن کٹھنائیوں سے گزرتے رہے۔سورج بھی ان کے ساتھ چلتے چلتے تھکنے لگا تھا۔'' 84

اس اقتباس میں ''جانے کب تک'' اور ''کن کٹھنائیوں'' جیسے الفاظ نے طرز بیان کی معنوی جہت کو وسیع تو کیا ہے لیکن آگے آنے والا جملہ ان الفاظ کو معانی فراہم کرتا ہوا نظر آ رہا ہے۔لہذا یہ ناول موضوع اور ہیئت دونوں اعتبار سے اہم ناول ہے۔اس کے علاوہ مرزا حامد بیگ کے ناول ''انارکلی'' کا ذکر کرنا بھی ضروری ہے۔جس میں انارکلی کو مستند تاریخی اور تحقیقی حوالوں کے ذریعے دوبارہ زندہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور اس کو ایک دور کا حوالہ بنا کر پیش کیا گیا ہے۔اس ناول کو تاریخی اور تخیلاتی واقعے ،دونوں کے امتزاج سے اس انداز سے تشکیل دیا گیا ہے کہ دونوں مختلف لیکن ایک دوسرے کے متوازی آگے بڑھتے ہوئے نظر آتے ہیں۔غرض یہ کہ اردو ناول میں بیانیہ کی یہ تمام شکلیں اہمیت کی حامل ہیں لیکن ان کے علاوہ بھی بیانیہ کو مختلف صورتوں سے ہمکنار کیا جا سکتا ہے۔

شعور کی رو (Stream of Consciousness)

شعور کی رو سے مراد کردار یا راوی کی سوچ کا وہ آزادانہ بہاو ہے جو اس کے تخیلات و احساسات اور ادراک پر مبنی ہوتا ہے۔اس تکنیک میں کردار یا راوی اپنے خیالات کا تانا بانا گذشتہ خیالات سے مربوط نہیں رکھ پاتا یا پھر کسی خیال کے بعد کوئی دوسرا خیال اس انداز سے ذہن میں آتا ہے کہ ان میں منطقی ربط و تسلسل موجود نہیں ہوتا۔شعور کی رو میں کردار کی سوچ غیر مربوط اور غیر منضبط ہوتی ہے۔

Stream of Consciousness کی تکنیک کو پہلی مرتبہ ولیم جیمس (1842-1910)

William James نے اپنی کتاب Principles of Psychology (1890) میں متعارف کرایا۔M.H. Abrams لکھتے ہیں:

> Stream of consciousness was a phrase used by William James in his Principles of Psychology (1890) to describe the unbroken flow of perceptions, thoughts and feelings in the waking mind; It has since been adopted to describe a narrative method in modern fiction. 85

ترجمہ۔:ولیم جیمس نے اپنی کتاب Principles of Psychology(1890) میں بیدار ذہن میں موجود تصورات، خیالات اور احساسات کے غیر منقطع سلسلے کو واضح کرنے کے لیے،شعور کی رو فقرے کا استعمال کیا تھا اور تب سے یہ جدید فکشن میں بیان کا ایک طریقہ کار بن چکا ہے۔

یہ علم نفسیات کی ایک اصطلاح ہے جس کا تعلق ذہن سے ہے چوں کہ انسان کے خارجی عوامل اس کے داخلی محرکات کا نتیجہ ہوتے ہیں لہٰذا فن کار کردار کے شعور میں پیدا ہونے والے خیالات کے ذریعے اس کی شخصیت اور دیگر صفات کو اجاگر کرنے کی کوشش کرتا ہے جس سے کردار کی نفسیاتی حالت سے واقفیت فراہم ہو جاتی ہے۔ اردو فکشن میں شعور کی رو بیان کا ایک طریقۂ کار ہے جو کردار کے ذہن میں متواتر غیر مربوط اور غیر منطقی ہوتا ہے اور کردار اپنی سوچ کے دھارے کو منضبط نہیں رکھ پاتا ہے۔ اردو ناول میں سجاد ظہیر کے یہاں اس کے ابتدائی نقوش تو مل جاتے ہیں لیکن ان نقوش کو شعور کی رو کے ضمن میں واضح اور ٹھوس مثال قرار نہیں دیا جاسکتا۔ مثال کے طور پر ''لندن کی ایک رات'' میں نعیم ایک لڑکی کے ساتھ گفتگو کے دوران سوچنے لگتا ہے:

''یہ گفتگو کرتے کرتے یکبارگی رک کیوں گئی؟ مجھے اب کچھ کہنا چاہئے۔ کیا کہوں؟ اس کی پنڈلیاں کتنی خوبصورت ہیں اور اس کی انگلیاں بھی۔ اسے کچھ پریشانی سی ہو رہی ہے۔ کہیں مجھے تھس اور غیر دلچسپ تو نہیں سمجھ رہی ہے؟ میں اس بات کا کیا جواب دوں؟ یہ خاموشی تکلیف دہ ہوتی جا رہی ہے۔ شاعری کی باتیں ہو رہی تھیں۔ آگ کے شعلوں کو دیکھو کس طرح ناچ رہے ہیں۔ میں موٹا ہونے کی وجہ سے ناچتے وقت ضرور بدنما معلوم ہوتا ہوں گا۔

آخر میں کیوں موٹا ہوں؟ سب میری اپنی سستی کا نتیجہ ہے۔فرانسیسی شاعر تھا نہ جس نے کہا ہے: سستی زندہ باد! یہ ہے میری معشوقہ۔ یہ مصرعہ مجھ پر بالکل صحیح اترتا ہے۔کیا موٹا ہونا بہت بڑا عیب ہے؟ بہت موٹا تو میں نہیں۔" 86

نعیم کے یہ خیالات جا بجا مربوط نظر نہیں آتے اور اس کی سوچ کا بہاو دوسرے خیالات یعنی اپنے موٹاپے کی طرف منتقل ہو جاتا ہے۔اس کے علاوہ اسی قسم کے دیگر اقتباسات ناول میں شعور کی رو سے متعلق ہیں۔سجاد ظہیر کے بعد قرۃ العین حیدر نے اپنے ناولوں میں شعور کی رو سے کام لیا ہے۔یہاں اس بات کی وضاحت کر دینا ضروری ہے کہ شعور کی رو یا دیگر تکنیک کا استعمال کسی فن پارے کے اعلیٰ یا افضل ہونے کا ضامن نہیں ہے بلکہ موضوع کی پیش کش مصنف سے اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ فن پارے میں انھیں فنی لوازمات کا استعمال کیا جائے جس سے متن دلچسپ اور پُر کشش بن سکے۔لہٰذا قرۃ العین حیدر نے اپنے ناولوں میں کرداروں کی ذہنی کیفیات کے ذریعے ان کی شخصیت کے تعمیری اور تخریبی پہلوؤں کو اجاگر کیا ہے کیوں کہ ان کے ناولوں کے موضوعات Treatment کی اسی سطح کے متقاضی ہیں۔"آخر شب کے ہم سفر" کا اقتباس ملاحظہ ہو جس میں دیپالی سرکار کے ذہن میں گذشتہ واقعات سے متعلق بہت سی یادیں گڈمڈ ہونے لگتی ہیں اور ان میں باہمی ربط و تسلسل موجود نہیں ہوتا بلکہ شعور کی ایک رو ہے جو یادوں کے توسط سے بہتی چلی جارہی ہے۔یہاں مصنفہ نے کسی بھی مقام پر یہ جملہ استعمال نہیں کیا کہ "دیپالی سرکار نے سوچا" بلکہ جملوں کے فنکارانہ انداز بیان نے اس بات کا احساس دلایا ہے کہ درج ذیل اقتباس دیپالی کی شعوری کیفیات کا نتیجہ ہے۔بیان اس طرح ہے:

"سروجنی دیبی نے پوچھا تھا— "سرد چاندنی میں اتنے سنجیدہ، گمبھیر بیٹھے کیا بنتے ہو میاں جولاہے؟

"شاعرہ! پروں جیسا، بادل سفید، کسی مرنے والے کا کفن بنتے ہیں ہم— دلہن کی سرخ ساری اور موت کا سفید کفن"— تانا بانا— زندگی اور موت— سکھ اور دکھ — نیکی اور بدی— امن اور تشدد— ریحان اور جہاں آرا— یاسمین اور شہزار۔فرقان اور ناصرہ نجم السحر، چارلس بارلو اور سوامی آتمانند، پادری بنرجی اور رادھیکا سانیال— ریحان اور

زہرہ — ریحان اور دیپالی۔

''گوری میں نے تمہارے لیے تالاب کھودا ہے اور سبزی باڑی بنائی ہے۔ میں تمہارے لیے سیندور کی ڈبیا اور ڈھاکے سے سینگ کی چوڑیاں لاؤں گا'' یاسمین ایک بار کہہ رہی تھی وہ ایک روز اپنا روپ بنائے گی۔'' 87

درج بالا اقتباس میں خیالات کی سطح پر ربط و تسلسل نہیں ہے اس کے علاوہ مرزا اطہر بیگ نے اپنے ناول ''غلام باغ'' میں شعور کی رو کو انوکھے انداز سے برتا ہے جس میں زہرہ کے ان چاہے خیالات کی گونج موجودہ واقعات کے پیش نظر غیر منضبط پیرایے میں سامنے آتی ہے۔ اقتباس اس طرح ہے:

''مدد علی کہاں ہے ناصر پوچھتا ہے۔ کبیر کوئی جواب نہیں دیتا۔ زہرہ کوئی جواب نہیں دیتی۔ کبیر خاموش ہے۔ زہرہ خاموش ہے۔ ناصر خاموش ہے۔ ناصر کیا سوچتا ہے، کبیر کیا سوچتا ہے، زہرہ کیا سوچتی ہے۔ مدد علی کہاں ہے۔ عاشق علی بیرہ کہاں ہے۔ سراج دین جاسوس کہاں ہے۔ نواب ثریا نادر جنگ کہاں ہے۔ عزیز از جان ایڈیٹر عصری ڈائجسٹ نجم الثاقب کہاں ہے.......... جل پتھری، جل گھونسلہ، یاور ہاؤس، بیوروکریٹ محقق کہاں ہے۔ سنہرا سکہ کہاں ہے، مدد علی بولتا کیوں نہیں۔ ادھر آتی کیوں نہیں۔ زہرہ آتی کیوں نہیں۔ ناصر روتا کیوں نہیں۔ کبیر آتا کیوں نہیں۔ دیوانہ کون ہے۔ فرزانہ کون ہے۔ حاکم کون ہے۔ محکوم کون ہے۔ سچا کون ہے، جھوٹا کون ہے۔ آگے کون ہے، پیچھے کون ہے، اوپر کون ہے نیچے کون ہے۔ یاور عطائی کیا چاہتا ہے۔ امبر جان کیا چاہتا ہے.......... کبیر کا کام ادھورا کیوں ہے۔ ننگا افلاطون کیوں ہے۔ نیلے رجسٹر میں لکھا سرخ کیوں ہے۔ سرخ میں لکھا کالا کیوں ہے۔ کالا سفید کیوں ہے۔ کیسا ہے۔ یہ وقت کیسا ہے۔ یہ لمحہ کیا ہے۔ یہ مقام کیا ہے۔ کیا ہے۔ یہ سب کیا ہے۔ کیا ہے۔ کیا ہے۔ کیا ہے۔؟؟؟؟؟'' 88

درج بالا مثالیں شعور کی رو سے متعلق ہیں جس میں کردار کی ذہنی کیفیات و احساسات، تخیلات اور یادیں بے ربط شکل میں بیان کی گئی ہیں۔ بعض نقاد شعور کی رو کو داخلی خود کلامی (Interior Monologue) قرار دیتے ہیں جو مناسب نہیں ہے تاہم یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ داخلی

خودکلامی شعور کی رو کی ایک شکل ہے چوں کہ دونوں کا تعلق ذہن سے ہوتا ہے اور interior monologue اور stream of consciousness دونوں کا بنیادی وسیلہ ذہن ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ داخلی خودکلامی میں واحد متکلم ''میں'' کے ذریعے ذہن میں آنے والے خیالات کا سلسلہ مربوط، منطقی، مرتب اور موجودہ حالات کے مطابق ہوتا ہے جب کہ شعور کی رو میں خیالات غیر مربوط، غیر منطقی اور غیر مرتب ہوتے ہیں۔ ان کا تعلق وقت کی سطح پر کسی بھی زمانے سے ہوسکتا ہے۔

Encyclopedia of Britanica کے مطابق Interior Monologue کی تعریف یوں کی جاتی ہے:

"The Term interior monologue is often used interchangeably with stream of consciousness. But while an interior monologue may mirror all the half thought, impressions and associations that impinge upon the character's consciousness, It may also be restricted to an organized presentation of that character's rational thoughts. 89

ترجمہ۔: داخلی خود کلامی کی اصطلاح اکثر و بیشتر شعور کی رو کے ساتھ متبادل کے طور پر استعمال کی جاتی ہے۔ تاہم اگر داخلی خودکلامی اُن تمام نیم خیالات، تاثرات اور انسلاکات میں منعکس ہوسکتی ہے جو کردار کے شعور پر اثر انداز ہوتے ہیں تو وہیں یہ اس کردار کے منطقی خیالات کی منظم پیش کش تک محدود بھی ہوسکتی ہے۔

داخلی خودکلامی منظم شکل میں بیان کی جاتی ہے۔ اس میں خیالات کا تانا بانا ایک دوسرے سے منطقی طور پر مربوط ہوتا ہے۔ پیغام آفاقی کے ناول ''مکان'' میں نیرا جب کمار کی زیادتیوں سے پریشان ہو جاتی ہے اور اس کو محسوس ہوتا ہے کہ کمار اس کی (نیرا) فطری کمزوریوں کا غلط فائدہ اٹھا رہا ہے تو وہ اپنے آپ سے ایک عزم کرتی ہے جس کو داخلی خودکلامی کے پیرایے میں بیان کیا گیا ہے۔ مثال ملاحظہ ہو۔:

''اور میرا کردار ــــ اگر میرا کردار مجھ سے مطابقت نہیں رکھتا، اگر ــــ اس کا کوئی بھی حصہ یا یہ پورا کا پورا کمار کے ہاتھ کا جال بن گیا ہو، جس میں وہ مجھے گرفتار رکھنا چاہتا ہے، تو مجھے اس کردار کو بدلنا ہوگا ــــ اگر میری فطرت سے واقفیت کمار کو مجھے پکڑنے میں مدد دیتی ہے تو مجھے اپنی فطرت کو بدلنا ہوگا، اور میں اپنے کو تبدیل کر کے، ایک ایسی شکل اختیار کروں گی، جسے کمار کی آنکھیں دیکھ نہیں پائیں گی، اور اگر سمجھ بھی لیں گی تو آگے چل کر وہ پائیں گی کہ جو کچھ انھوں نے سمجھا تھا، وہ صرف اوپری پرت تھی، ایک دھوکا تھا۔ میں کمار کی پکڑ کی آخری سرحدوں سے ہزاروں پردے آگے بڑھ جاؤں گی۔'' 90

داخلی خود کلامی کی یہ مثال ان حالات سے مطابقت رکھتی ہے جو نیرا کو پیش آرہے تھے اور اس کے تدارک کے لیے وہ خود کو بدلنے کا عزم وارادہ کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔

شعور کی رو کی دوسری شکل Free Indirect Dicsourse ہے جس کو فرانسیسی زبان میں Style indirect libre بھی کہا جاتا ہے۔ اس اصطلاح میں کردار کے خیالات واحساسات اور تخیلات کو واحد غائب راوی ''وہ'' کے ذریعے بیان کرتا ہے اور راوی کردار کی سوچ کو ترتیب وار بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ کردار کے خیالات کی باگ ڈور واحد غائب راوی کے ہاتھ میں ہوتی ہے اور بیک وقت کردار اور راوی دونوں ساتھ ساتھ اپنی شمولیت کا احساس دلاتے ہیں۔ Free indirect discourse میں کردار موجودہ حالات کے توسط سے ماضی اور مستقبل کے متعلق بھی سوچنے لگتا ہے۔ جرمن ادب کے عالم رائے پاسکل (Roy Pascal1904-1980) نے اس کی تعریف یوں کی ہے:

"We hear in "Style Indirect Libre" a dual voice, which through vocabulary, sentences, structure and intonation subtly fuses the two voice of the character and the narrator." 91

ترجمہ۔ Style indirect libre: میں ہم دوہری آوازوں کو سنتے ہیں۔ جس میں ذخیرۂ الفاظ، جملے کی ساخت اور لحن کو، باریکی سے کردار اور راوی کی آوازوں کے ساتھ ملایا جاتا ہے۔

اردو ناولوں میں Free Indirect Discourse کی بہت سی مثالیں مل جائیں گی جس میں راوی، کردار کے خیالات کو بیان کرتا ہے۔عزیز احمد کے ناول ''گریز'' سے چند اقتباسات اس طرح ہیں:

''وہ یہی سب باتیں سوچا کرتا اور احساس ناکامیابی اسی عمر سے اس پر حاوی ہونے لگا۔ یہ احساس کہ اس کی اپنی زندگی بے مصرف سی ہوگئی ہے۔ طالب علمی کے زمانے تک وہ پھر بھی زندگی کی تخلیق کے کچھ نہ کچھ خواب دیکھتا رہا۔ مگر اس ملازمت میں وہ ایک مشین کا پرزہ تھا اور بس۔'' 92

''گیتا نگر میں برہم پتر کے کنارے یہی احساس نعیم پر حاوی ہونے لگا تھا۔ کیا اسکی ساری زندگی یونہی گزر جائے گی۔ کچھ تخلیق کیے بغیر۔ کیا آرام کے معنی محض اعلیٰ درجے کی حیوانی آسائش ہے۔ کیا یہی اس کا منتہائے نظر ہے۔ وہ جذباتی اضطراب اور کاوش جو یورپ میں تھی وہ یہاں مفقود تھی۔ اس نوکری میں جنس بھی ایک خوراک کی سی چیز تھی۔'' 93

نعیم مستقبل کے متعلق جس انداز سے سوچتا ہے اسے Free Indirect Discourse کی ایک شکل قرار دیا جائے گا۔ مثال:

''اور بلقیس؟ کیا بلقیس کا ملنا اب بالکل ناممکن ہے؟ ہرگز نہیں جب وہ ہندوستان واپس ہوگا تو اس کے قدموں کے نیچے ہندوستان کی مٹی تھرائے گی۔ اس سے زیادہ قابل اور تیز دماغ نوجوان جنھوں نے اپنے قومی یا اشتراکی جنون میں آئی۔ سی۔ ایس کی طرف توجہ نہیں کی اور پھر پچھتا کے یونیورسٹیوں میں پروفیسر ہوگئے یا آل انڈیا ریڈیو میں ملازم ہوگئے۔ اس کی طرف حسد سے دیکھیں گے۔ اس وقت خانم قدموں پر گر کے اپنی لڑکی کا اس سے بیاہ کریں گی۔'' 94

فلیش بیک (Flash Back)

فلیش بیک اسے کہتے ہیں جس میں مصنف کسی کردار کی سوچ یا اس کی یادوں کو ماضی کے حوالے سے بیان کرے۔ اس تکنیک میں لمحۂ حال اور لمحۂ ماضی ایک مرکز پر جمع ہوجاتے ہیں۔ ناول

میں واقعات کا سلسلہ زمانہ حال سے منقطع ہوکر ماضی سے منسلک ہوجاتا ہے اور قصہ، ماضی کے توسط سے واحد غائب راوی کے ذریعے بیان کیا جانے لگتا ہے۔ عام طور پر اس تکنیک کا استعمال فلموں میں کیا جاتا ہے لیکن فکشن میں بھی اس کی مثالیں مل جاتی ہیں۔ اردو کے افسانوی ادب میں فلیش بیک کے استعمال سے وسعت پیدا ہوئی۔ اس میں واقعات کو کردار کی ذہنی سطح کے تناظر میں پیش کرکے پلاٹ اور کردار کے روایتی طریقے سے گریز کیا گیا اور ناول کی ابتدا، وسط اور انجام کو تخلیقیت کے مزید امکانات سے ہمکنار کیا ہے۔ اس سے کردار کی ذہنی ونفسیاتی پیچیدگیوں کو سمجھنے میں مدد ملی۔ کرس بالڈک Chris Baldick(1954) آکسفورڈ ڈکشنری آف لیٹریری ٹرمس میں اس تکنیک کی تعریف یوں کرتے ہیں جسے Analepsis بھی کہا جاتا ہے۔ مثال ملاحظہ ہو:

"A form of anachrony by which some of the events of a story are related at a point in the narrative after later story-events have already been recounted. commonly referred to as retrospection or flashback, analepsis enables a storyteller to fill in background information about characters or events.A narrative that begins "in medias res" will include an analyptic account of events preceding the point at which the tale began."'95

ترجمہ: کہانی کے واقعات، بیانیہ کے کسی ایسے نقطے سے جڑے ہوں جن کا تعلق ان واقعات سے ہو، جو پہلے عمل میں آچکے ہیں، Anachrony کی ایک شکل ہے۔ اس کو Flashback اور retrospection بھی کہا جاتا ہے۔ Analepsis، راوی کو، واقعات یا کرداروں کے متعلق سابقہ معلومات فراہم کرنے کے قابل بناتا ہے۔ اس طرز میں، بیان، درمیانی قصے سے شروع ہوتا ہے اور ان تمام گذشتہ واقعات کو شامل کرتا چلا جاتا ہے جہاں سے کہانی شروع ہوئی تھی۔

اردو ناول میں کرشن چندر کا ''جب کھیت جاگے'' اور خدیجہ مستور کا ''آنگن'' میں فلیش بیک کو بخوبی برتا گیا ہے۔ خدیجہ مستور کے ناول ''آنگن'' میں عالیہ کی یادوں کو واحد غائب راوی کے

ذریعے فلیش بیک میں بیان کیا گیا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''نیند تو اب بھی کوسوں دور تھی، پر ماضی کی یادیں اس کی رات کٹوانے کے لیے پاس آ بیٹھی تھیں۔

وہ ایک اجاڑ ضلع تھا۔ سرخ سرخ اینٹوں کے مکان اس طرح بنے ہوئے تھے کہ کسی ترتیب کا خیال ہی نہ آتا۔ بس ایسا محسوس ہوتا کہ کسی نے اٹھا کر بکھیر دیے ہیں۔ وہاں اس چھوٹی سی جگہ میں کتنے بہت سے مندر تھے۔ ان کے سنہرے کلس سر اٹھائے جیسے بھگوان کی پرارتھنا کرتے رہے۔ مندروں میں صبح شام گھنٹے بجتے، پجاریوں کے بھجن گانے کی مدھم مدھم آواز گھر تک آتی۔'' 96

درج بالا اقتباس سے فلیش بیک کی تکنیک کا آغاز ہوتا ہے جو ناول کے کئی صفحات پر مشتمل ہے۔ شعور کی رو اور فلیش بیک میں کردار کے نفسیاتی عوامل کا مطالعہ کرنے کے ساتھ ساتھ اس بات پر بھی غور کیا جاتا ہے کہ وقت، معروضی سطح پر کس انداز سے واقعات میں پیوست ہو رہا ہے۔ ان تکنیک کے علاوہ خطوط اور ڈائری کی تکنیک کا استعمال بھی اردو ناولوں میں کیا جاتا رہا ہے۔ اس کے ذریعے کردار کی حالات زندگی، اس کی نفسیات، داخلی احساسات اور موجودہ دور کی تہذیب و ثقافت سے واقفیت حاصل ہو جاتی ہے۔ قاضی عبدالغفار نے اپنے ناول ''مجنوں کی ڈائری'' اور ''لیلیٰ کے خطوط'' اسی طرز پر قلم بند کیے ہیں۔ نذیر احمد، قرۃ العین حیدر، عزیز احمد، انتظار حسین، رضیہ فصیح احمد وغیرہ نے بھی اپنے ناولوں میں خطوط کی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ درج بالا تمام مباحث کے پیش نظر اردو ناول کی تنقید کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ناول کی ایک صدی گزر جانے کے باوجود یہ تشنہ کام ہے اور زبان و بیان کے وسائل کے ضمن میں اردو ناول کی تنقید کے بعض اہم گوشے آج بھی معرض التوا میں ہیں جن پر کوئی گفتگو نہیں کی گئی ہے۔ موضوعاتی سطح پر ناول تنقید کا جائزہ لیا جائے تو اس ضمن میں ناول تنقید کا ایک بڑا ذخیرہ موجود ہے جب کہ اسلوب اور تکنیک کی سطح پر کوئی واضح تحریر بمشکل ہی ملتی ہے۔ چند نقادوں نے تکنیک کے حوالے سے گفتگو بھی کی ہے لیکن وہ ناول کی تفہیم میں ایک حد تک معاون ثابت ہو پائی ہے۔ اکیسویں صدی میں اردو ناول کی سطح پر ہونے والے تجربات نے ناول تنقید کے مزید در وا کر دیے ہیں جن

کی عملی شکل ہنوز التوا میں ہیں۔ ناقدین نے اس بات کی وضاحت تو کردی ہے کہ بیانیہ کسے کہتے ہیں یا راوی کیا شے ہے۔ تاہم اس بات پر روشنی نہیں ڈالی کہ بیانیہ کی اور کیا نوعتیں ہوسکتی ہیں یا واحد متکلم اور ہمہ داں راوی کے علاوہ بھی راوی کی کتنی اقسام ناول میں پیش کی جاسکتی ہیں۔ Point of View کا تعلق گرچہ راوی سے ہے تو اس کے مزید امکانات کیا ہوسکتے ہیں۔ اگر غائب راوی آزادانہ طور پر اپنے نقطۂ نظر کو بیان کررہا ہے یا بعض اوقات محدود نقطۂ نظر (Limited Point of View) کو بھی ملحوظ رکھ رہا ہے تو اس کی شناخت کیوں کر ممکن ہوسکے گی اسی طرح کے کئی اہم سوالات ہیں جن کے جوابات سے ناول تنقید محروم ہے۔ لہٰذا ضرورت اس بات کی ہے کہ ناول تنقید کے ان دیگر پہلوؤں کو بھی زیر بحث لایا جائے جو اظہار و بیان کے مختلف وسائل سے تعلق رکھتے ہیں۔

حواشی

1 کاکوروی، مولوی نورالحسن نیر۔نوراللغات، جلد اوّل، کراچی: جنرل پبلشنگ ہاؤس 1957 ص 335

2 حقی، شان الحق۔اوکسفرڈ انگلش اردو ڈکشنری، کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس 2013

3 Abrams,M.H- A Glossory of literary terms10th edition, Delhi: cengage learning, 2013, p.384

4 عابد، عابد علی۔اسلوب، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس 1976 ص 36

5 نارنگ، گوپی چند۔ادبی تنقید اور اسلوبیات، نئی دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1989، ص 14

6 حقی، شان الحق۔اوکسفرڈ انگلش اردو ڈکشنری، کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 2013

7 Levi-Strauss,Claude-The Structural Study of Myth مشمولہ Rivkin,Julia and Ryan, Michael -Literary Theory:An Anthology (edited)(second Edition), UK: Blackwell Publishers 2004 p.101,102

8 آرم اسٹرانگ، کیرن۔اسطور کی تاریخ، (ترجمہ ناصر عباس نیر)، لاہور: مشعل بکس 2013 ص 18

9 Abrams,M.H- A Glossory of literary terms,10th edition, Delhi cengage learning, 2013, p.230

10 بیدی۔راجندر سنگھ۔ایک چادر میلی سی، علی گڑھ: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 1975، ص 9, 8

11 نارنگ، گوپی چند۔اردو افسانہ روایت اور مسائل (مرتبہ)، نئی دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2007، ص 417

12 حسین، انتظار۔چاند گہن، نیہ دہلی: عرشیہ پبلی کیشنز، 2013 ص 54

13 حسین، انتظار۔بستی، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 1980 ص 8

14 ایضاً، ص 6

15 حیدر، قرۃ العین۔آگ کا دریا، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1990 ص 252

16 ایضاً، ص 374

17 حیدر، قرۃ العین۔آخرِ شب کے ہمسفر، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2010 ص 66

18 حقی، شان الحق۔اوکسفرڈ انگلش اردو ڈکشنری، کراچی:اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 2013

19 Abrams,M.H- A Glossory of literary terms,10th edition,Delhi, cengage learning, 2013, p.184

20 حیدر، قرۃ العین۔آخرشب کے ہمسفر علی گڑھ:ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2010، ص145

21 بیدی، راجندر سنگھ۔ایک چادر میلی سی، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 2011 ص28

22 قدسیہ، بانو۔راجہ گدھ، نئی دہلی: شانِ ہند پبلی کیشنز1988، ص137

23 حقی، شان الحق۔آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری، کراچی: اکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 2013

24 عبدالحق۔انگلش اردو ڈکشنری، نئی دہلی: ، انجمن ترقی اردو ہند2005

25 Abrams.M.H- A Glossory of literary terms, 10th edition ,Delhi, cengage learning, 2013, p.267

26 قاسمی، ابوالکلام۔نظریاتی تنقید مسائل ومباحث (مرتبہ)، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس2006، ص163

27 قاسمی، ابوالکلام۔آزادی کے بعد اردو فکشن: مسائل و مباحث (مرتبہ)، دہلی: ساہتیہ اکادمی، 2001 ص126

28 حقی، شان الحق۔اوکسفرڈ انگلش اردو ڈکشنری، کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 2013

29 Abrams,M.H- A Glossory of literary terms ,10th edition,Delhi, cengage learning, , 2013, p 169

30 ایضاً، ص169

31 صدیقی، عقیل احمد۔جدید اردو نظم نظریہ وعمل (۱۹۳۶۔۱۹۷۰)، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس 2012، ص274

32 چندر، کرشن۔شکست، دہلی: رجت بک ہاؤس، 2006 ص7

33 ایضاً، ص8

34 حقی، شان الحق۔آکسفورڈ انگلش اردو ڈکشنری، کراچی: اوکسفرڈ یونیورسٹی پریس، 2013

35 Abrams,M.H- A Glossory of literay terms, 10th edition, Delhi, cengage learning, ,2013,p394

36 احمد، خورشید۔ جدید اردو افسانہ (ہیئت و اسلوب میں تجربات کا تجزیہ) علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 1997، ص128

37 بیدی، راجندر سنگھ۔ ایک چادر میلی سی، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 1975، ص5

38 سجاد، انور۔ خوشیوں کا باغ، انور سجاد، نئی دہلی: شعور پبلی کیشنز، 1981، ص17

39 نارنگ، گوپی چند۔ ادب کا بدلتا منظر نامہ: اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ (مرتبہ)، دہلی: اردو اکادمی 1998-2011، ص61

40 Abrams,M.H- A Glossory of literary terms,10th edition, Delhi, cengage learning, 2013, p.233

41 ژولیاں۔ تین ناولٹ، نئی دہلی: عرشیہ پبلی کیشنز، 2016، ص111

42 ایضاً، ص113, 114

43 Abrams,M.H-A Glossory of literary terms, 10th edition,Delhi, cengage learning, 2013, p.30

44 Allot,Miriam- Novelists on the Novel, New York, Columbia University 1959, p. 163

45 Cuddon,J.A- Dictionary of Literary Terms & Literary Theory (Fifth Edition), England: Penguin Books 2015, p.

46 Bal,Mieke- Narratology Introduction to the Theory of Narrative (Fourth Edition),Canad, University of Toronto Press2017,p.135

47 حسین، قاضی افضال۔ بیانیات (مرتبہ) علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2017 ص107

48 صدیقی، شوکت۔ خدا کی بستی، نئی دہلی: راہی کتاب گھر، 2019 ص283

49 حیدر، قرۃ العین۔ آخرِ شب کے ہمسفر ممبئی: علوی بک ڈپو، 1979 ص188

50 احمد، ڈپٹی نذیر۔ توبۃ النصوح، مئو، ماڈرن پبلی کیشنز، 2003 ص243

51 احمد، ڈپٹی نذیر۔ کلیات ڈپٹی نذیر احمد، لاہور: رانا حضر سلطان بک، 2005 ص189

52 رسوا، مرزا ہادی۔ امراؤ جان ادا، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2004 ص 57

53 یوسا، ماریو برگس۔ نوجوان ناول نگار کے نام خط (ترجمہ محمد عمر میمن)، کراچی: شہرزاد 2010 ص 49,50

54 بیدی، راجندر سنگھ۔ ایک چادر میلی سی، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 2011 ص 59

55 ایضاً، ص 97

56 ایضاً، ص 97

57 حیدر، قرۃ العین۔ آگ کا دریا، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 1989 ص 244,245

58 انصاری، اسلوب احمد: اردو کے پندرہ ناول، علی گڑھ: یونیورسل بک ہاؤس، 2003 ص 252

59 احمد، رضیہ فصیح۔ آبلہ پا، دہلی: مکتبہ علم وفن، 1965 ص 66

60 حسین، انتظار۔ بستی، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 2011 ص 5

61 حسین، انتظار۔ آگے سمندر ہے، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 1995 ص 5

62 یوسا، ماریو برگس۔ نوجوان ناول نگار کے نام خط (ترجمہ محمد عمر میمن)، کراچی: شہرزاد 2010 ص 90

63 حسین، عبداللہ۔ قید، لاہور: سنگِ میل پبلی کیشنز، 2008 ص 9

64 ایضاً، ص 43

65 ایضاً، ص 41,42

66 ایضاً، ص 73

67 ایضاً، ص 75

68 ایضاً، ص 115

69 عبدالصمد۔ دو گز زمین، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2013 ص 67

70 قاسمی، ابوالکلام۔ آزادی کے بعد اردو فکشن مسائل ومباحث (مرتبہ) دہلی: ساہتیہ اکادمی، 2001 ص 67

71 آفاقی، پیغام۔ مکان، نئی دہلی: نام فکشن اکیڈمی، 1989 ص 7,8

72 غضنفر۔ دوّیہ بانی، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2000 ص 6

73 ایضاً، ص 78

74 ایضاً، ص 92

75 ایضاً،ص15

76 حسین الحق۔فرات،نئی دہلی:تخلیق کار پبلیشر ز،1992 ص9

77 ایضاً،ص17

78 ایضاً،ص39

79 ایضاً،ص150

80 بیگ،مرزااطہر۔غلام باغ،لاہور:سانجھ پبلیکیشنز،2015 ص239,240

81 جاوید،خالد۔موت کی کتاب،نئی دہلی:عرشیہ پبلی کیشنز،2012 ص35

82 احمد،وحید۔زینو،فیصل آباد،مثال پبلی کیشنز،2007 ص88

83 ایضاً،ص89

84 علیم،عاطف۔مشک پوری کی ملکہ،کراچی:سٹی پریس بک شاپ،2016 ص118

85 Abrams,M.H- A Glossory of literary terms,10th edition,Delhi, cengage learning, 2013,p.380

86 ظہیر،سجاد۔لندن کی ایک رات،نئی دہلی:نیشنل بک ٹرسٹ،2005 ص38

87 حیدر،قرۃالعین۔آخرشب کے ہمسفر،علی گڑھ:ایجوکیشنل بک ہاؤس،2010 ص339,340

88 بیگ،مرزااطہر۔غلام باغ،لاہور:سانجھ پبلیکیشنز،2015 ص658,659

89 https://www.britannica.com/topic/interior-monologue

90 آفاقی،پیغام۔مکان،دہلی:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،2004 ص171

91 Pascal, Roy- The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in nineteenth-century European Novel, Manchester, Manchester university press 1977, p.26 مشمولہ احمد،خورشید۔جدید اردو افسانہ ہیئت و اسلوب میں تجربات کا تجزیہ،علی گڑھ، ایجوکیشنل بک ہاؤس،1997 ص83,84

92 احمد،عزیز۔گریز،نئی دہلی:موڈرن پبلشنگ ہاؤس،1982 ص317

93 ایضاً،ص318

94 ایضاً، ص170

95 Baldick, Chris- Oxford Dictionary of Literary Terms4th edition, London, oxford university press,2015.p13

96 مستور، خدیجہ۔ آنگن، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2004، ص8

ناول تنقید کے امکانات

اردو ناول کی روایت تقریباً ڈیڑھ سو سال کے زمانی عرصے پر مشتمل ہے۔ اس عرصے میں ناول نگاروں کی ایک بڑی تعداد منظر عام پر آئی۔ انھوں نے اپنے قلم کے زور سے ناول کی آبیاری کی اور مختلف موضوعات کے پیش نظر اردو ناول کے کینوس کو وسیع تر کیا۔ اصلاحی، معاشرتی، معاشی، نفسیاتی اور سیاسی وغیرہ پہلوؤں کو مختلف نقطۂ نظر کے تحت ناول میں پیش کیا جاتا رہا۔ علی گڑھ تحریک، رومانی تحریک، ترقی پسند تحریک، جدیدیت، مابعد جدیدیت اور دیگر مکتب فکر کے حوالے سے ناولوں کا مطالعہ کیا گیا۔ جہاں ایک طرف فن کار کے محسوسات و مشاہدات، اس کا نظریۂ حیات اور مافی الضمیر کی ادائیگی ناول کی تنظیم میں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں وہیں دوسری طرف فنی سطح پر فن پارے کے حسن و قبح، محاسن و معائب اور مضمرات کو وسیع پیمانے پر جانچ پرکھ کے ان کا تعین قدر کیا جاتا ہے اور اسی اعتبار سے ناولوں کو مختلف زمروں میں رکھا جاتا ہے۔ جس طرح ناول کی ابتدا کو ایک طویل عرصہ گزر چکا ہے اسی طرح ناول کی تنقید بھی کم و بیش ۱۰۰ سال کے عرصے کو محیط ہے۔ ناول نقادوں میں علی عباس حسینی، محمد احسن فاروقی، یوسف سرمست، سید علی حیدر، سہیل بخاری، اسلم آزاد، کے کے کھلر، ناز قادری، خالد اشرف، ارتضی کریم، عقیل احمد، قمر رئیس، وارث علوی، انور پاشا، اسلوب احمد انصاری، نگینہ جبیں، نیلم فرزانہ، صغیر افراہیم، ممتاز احمد خان، مشتاق احمد وانی، احمد صغیر، محمد نعیم، شہاب ظفر اعظمی، علی احمد فاطمی وغیرہ نے مختلف زاویۂ نگاہ سے ناول پر تنقید کی ہے اس کے باوجود اردو ناول کی تنقید اپنے وسیع تناظر میں روایتی اور محدود نظر آتی ہے۔

تخلیق اور تنقید کا باہمی تعلق اس بات کا غماز ہے کہ یہ قانونِ فطرت ہے اور ہر تخلیق کردہ اشیا اپنی تنقید کی بنا پر معاشرے میں ایک شناخت رکھتی ہے۔ادب بھی اس سے مبرا نہیں خواہ وہ افسانوی ادب ہو یا غیر افسانوی ادب۔ ہر صنف کے اپنے متعین کردہ اصول وضوابط ہوتے ہیں جن کو مدنظر رکھ کر ادب کی شعریات اور اس کے عوامل وخصائص کی قدر شناسی کا کام انجام دیا جاتا ہے تاکہ فن پارے کی تفہیم وتعبیر اور تجزیہ وتحلیل عمل میں آسکے۔ناول کا جائزہ لیتے وقت بھی نقاد کو ان تمام نکات اور لوازمات کا علم ہونا لازمی ہے۔جس سے ناول کا صحیح تعین قدر ہو سکے کیوں کہ بے جا تعریف وتوصیف اور خالص تنقیص وتحقیر بھی تنقید کے فن کو مجروح کرتی ہے۔ بہر حال یہ بات تو برسبیل تذکرہ تھی لہٰذا ناول تنقید کے امکانات پر گفتگو کرنے سے پہلے ناول نگاروں کی فہرست پر ایک نظر ڈال لی جائے اور اس بات کا جائزہ لیا جائے کہ ناول سے متعلق گذشتہ تنقید کی تاریخ اور موجودہ دور میں ہونے والی ناول تنقید کے منظرنامے کی کیا نوعیت ہے، کس حد تک موضوعی اور معروضی حوالوں سے ناول تنقید کا حق ادا کیا گیا ہے اور یہ کہ ناول تنقید کے مزید امکانات کیا ہو سکتے ہیں۔

اردو ادب کے پہلے ناول نگار نذیر احمد ہیں اس کے بعد ناول نگاروں کی طویل فہرست موجود ہے پنڈت رتن ناتھ سرشار، عبدالحلیم شرر، ابتدائی خواتین ناول نگار، راشد الخیری، مرزا ہادی رسوا، پریم چند، عصمت چغتائی، صالحہ عابد حسین، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر، قرۃ العین حیدر، شوکت صدیقی، احسن فاروقی، عزیز احمد، جمیلہ ہاشمی، الیاس احمد گدی، انیس ناگی، خدیجہ مستور، رضیہ فصیح احمد، عبداللہ حسین، انتظار حسین، قاضی عبدالستار، بانو قدسیہ، انور سجاد، حیات اللہ انصاری، صلاح الدین پرویز، غضنفر، پیغام آفاقی، عبدالصمد، حسین الحق، یعقوب یاور، شموئل احمد، ساجدہ زیدی، زاہدہ زیدی، اقبال مجید، سید محمد اشرف، گیان سنگھ شاطر، مشرف عالم ذوقی، رحمٰن عباس، ثروت خان، خالد جاوید، صادقہ نواب سحر، ترنم ریاض، شائستہ فاخری، مرزا اطہر بیگ، شمس الرحمٰن فاروقی، انیس اشفاق، عاطف علیم، مستنصر حسین تارڑ، نورالحسنین، وحید احمد، خالد طور، صدیق عالم وغیرہ نے ناول میں طبع آزمائی کی۔ ناقدین نے مذکورہ ناول نگاروں کے ساتھ ساتھ دیگر ناول نگاروں کی تخلیقی سطح کو بھی مختلف النوع انداز سے جانچا اور پرکھا ہے۔جن میں موضوعات کے ساتھ فن پر بھی

گفتگو کی گئی ہے لیکن فنی سطح پر وہ نامکمل محسوس ہوتی ہے۔ ارتضی کریم ناول تنقید کے متعلق لکھتے ہیں:

''ناول کی تنقید سے متعلق باضابطہ کتابوں میں تین طرح کی تصانیف ملتی ہیں۔ پہلی قسم کی وہ جس میں کسی ناول نگار کی شخصیت اور فن پر تاثراتی اظہار کی صورت ملتی ہے۔ دوسری وہ تحقیقی کتابیں جو کسی نہ کسی یونیورسٹی یا دانش گاہوں میں لکھی گئی ہیں۔ ان کی اچھی تعداد ہے لیکن ان میں تنقیدی اعتبار سے وہ پختگی نہیں ملتی۔ حالانکہ انہیں میں سے بعض مقالے ہر اعتبار سے اہم اور سنگ میل ثابت ہوئے ہوتے ہیں۔ تیسری قسم کی تصانیف میں مشاہیر اور اہم ناقدین ادب کی تنقیدی کاوشیں ہیں۔ جسے انہوں نے اپنے وسیع مطالعہ اور عمیق تنقیدی بصیرت کے ساتھ پیش کیا ہے۔'' 1

ناول تنقید کے ضمن میں ارتضی کریم کی اس رائے سے ایک حد تک ہی اتفاق کیا جا سکتا ہے۔ ناول کی تنقید میں موضوعات سے متعلق طویل ترین مباحث کو قلم بند کیا جا تا رہا ہے اور اس روایتی طریقۂ کار کو ناول تنقید میں کار آمد سمجھا گیا ہے جب کہ ناول کی شعریات پلاٹ، کردار، اسلوب بیان، زمان ومکان اور دیگر فنی نکات پر خصوصی توجہ نہ دیتے ہوئے اسے معرض التوا میں رکھا گیا اور کوئی واضح بحث سامنے نہیں آسکی بلکہ ناول کا جائزہ لیتے وقت اس کے ضمناً ذکر پر ہی اکتفا کیا گیا لہذا یہ فنی مباحث جس پر طویل اور معنی خیز گفتگو کی ضرورت ہے، ناول تنقید کا ایک اہم گوشہ ہے۔ نذیر احمد کے ناولوں کو بعض نقادوں نے تمثیلی قصے قرار دیا تو بعض نے ان کو ناول تسلیم کرنے سے انکار کر دیا اور بعض ناقدین نے ان کے ناولوں کے محاسن ومعائب کی نشاندہی کر کے ان کو ابتدائی کاوش سے تعبیر کرتے ہوئے اہم کارنامہ قرار دیا۔ ''ناول کیا ہے'' میں محمد احسن فاروقی نذیر احمد کے ناولوں کو از کار رفتہ قرار دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''مولوی نذیر احمد کی ان تمام کتابوں میں ان کی مقصدیت اس قدر نمایاں ہے کہ بعض اوقات تو انہیں ناول کہنے کو جی ہی نہیں چاہتا، جگہ جگہ پند ونصائح کے دفتر موقع بے موقع مذہب واخلاقیات کے لکچر ان کے ناول سے دلچسپی کے عنصر کا تو خاتمہ ہی کر دیتے ہیں۔ وہ تو کہیے ان کا زور بیان ہے، زبان ومحاورہ پر قدرت اور کہیں کہیں مزے دار فقرے جوان کے وعظ کو صبر سے پڑھ لینے دیتے ہیں۔'' 2

یہاں اس بات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ ہر تخلیق اپنے دور کے تقاضوں کی پیداوار ہوتی ہے، جس میں مصنف اپنے زمانے سے ہم آہنگ رجحانات و اعتقادات کا بیان کرتا ہے اور اسی کی بنیاد پر اپنے نقطہ نظر کو تشکیل دیتا ہے۔ لہٰذا کسی فن پارے کے تئیں حتمی رائے قائم کرنا مناسب نہیں کیوں کہ غور کیا جائے تو نذیر احمد کے ناولوں میں علی گڑھ تحریک کے واضح نقوش ملتے ہیں لیکن ناول کی تنقید میں اس پہلو کی طرف کوئی خاص توجہ نہیں دی گئی اور ایک (اردو ناول اور استعماریت :محمد نعیم) یا دو کے علاوہ کسی ناقد نے اس نقطہ نظر سے نذیر احمد کے ناولوں کا مطالعہ کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اس ضمن میں عقیل احمد صدیقی کا مضمون ''نذیر احمد اور کولونیل ڈسکورس کی مزاحمت (ابن الوقت اور توبۃ النصوح کی روشنی میں) کو نقش اول کی حیثیت حاصل ہے، جنھوں نے نذیر احمد کے ناولوں کے حوالے سے کولونیل ڈسکورس کے مختلف ابعاد کو پیش کیا ہے اور اس تناظر میں ناول کی تعبیر وتشریح کی ہے۔ اس کے علاوہ عقیل احمد صدیقی کا دوسرا مضمون ''اداس نسلیں: ایک نئی تعبیر (پوسٹ کولونیل تناظر میں) مابعد نو آبادیاتی طریقۂ مطالعے میں نہایت اہمیت کا حامل ہے جس میں یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ نو آبادیاتی عہد میں، تاریخ کے جبر نے نعیم کے کردار کی تشکیل کس انداز سے کی ہے جو اپنا کوئی مخصوص تشخص قائم نہیں رکھ پاتا ہے اور اس اعتبار سے وہ اپنی اصل شناخت سے بھی محروم ہو جاتا ہے۔ ان کے مطابق یہ ناول 'نو آبادیاتی کلام کے خلاف مزاحمت کا ناول بھی ہے۔' اس مضمون کے تناظر میں کسی دوسرے ناول کے کردار کا بھی مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ ہر نقاد اپنے اپنے نقطۂ نظر کے تحت کسی بھی فن پارے کا مطالعہ کرتا ہے اور اس کا تجزیہ پیش کرتا ہے۔ یہاں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ مابعد نو آبادیاتی تناظر میں، نذیر احمد کے ناولوں کو پرکھنے کے ساتھ دیگر ابتدائی ناولوں کا مطالعہ بھی اس نقطۂ نظر سے کیا جائے تو ناول تنقید کا دائرہ وسیع ہو سکتا ہے۔ مرزا رسوا کے ناول امراؤ جان ادا نے اردو ناول کو ایک نئی سمت عطا کی جس میں نئے موضوع کی پیش کش کے ساتھ اظہار و بیان کے منفرد انداز کو برتا گیا۔ امراؤ جان ادا پر خورشید الاسلام کا طویل مضمون موضوعاتی سطح پر اہمیت کا حامل ہے۔ ناول تنقید کے ابتدائی دور میں امراؤ جان ادا کے متعلق یہ گفتگو عام تھی کہ اس ناول کا پلاٹ گٹھا ہوا ہے، کردار حقیقی دنیا کے باشندے معلوم ہوتے ہیں، واحد متکلم کی تکنیک میں ناول اس انداز سے بیان کیا گیا ہے، جس پر اصل واقعے کا گمان ہوتا ہے

وغیرہ۔اس کے علی الرغم فنی مباحث کے پیش نظر اس ناول کا جائزہ نہیں لیا گیا ہے تاہم امتدادِ زمانہ کے ساتھ کچھ نقادوں نے اپنی فکر انگیز تنقیدی صلاحیت کے سبب اس ناول کی جانب از سرِ نو توجہ دی اور Narratology کی بحث سے استفادہ کرتے ہوئے نئے نکات کی نشاندہی کر کے ناول تنقید کی راہ ہموار کی اور بتایا کہ مرزا رسوا نے 'رسوا' نام کا کردار تخلیق کر کے اردو ناول کو نئی تکنیک سے متعارف کرایا ہے۔اس پر مستزاد یہ کہ راوی، بیانیہ اور نقطۂ نظر کے متعلق مباحث سے دوسرے ناولوں کو جانچنے کی طرف توجہ دلائی لیکن اکثر ناقدین نے Narratology جیسے بسیط مکتب فکر کا گہرائی سے مطالعہ نہ کر کے ناول پر سرسری رائے دینا ہی کافی سمجھا اور اصطلاحات کے استعمال سے اس کے بنیادی نکات اور مفہوم کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی جب کہ ناول تنقید کے مزید امکانات کو اجاگر کرنے کے لیے راوی کی دیگر قسموں (واحد غائب اور واحد متکلم کے علاوہ) اور ان کے طرز بیان پر روشنی ڈالی جاسکتی تھی۔اس ضمن میں نقادوں کے لیے ضروری ہے کہ راوی کی تمام قسموں، بیانیہ ہیئت اور طرز اظہار کی مختلف نوعیتوں کا مطالعہ کر کے اس کو اردو ادب میں متعارف کرائیں اور تخلیق کاروں پر بھی یہ ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ اردو ناول کو جدید تجربات سے ہمکنار کریں۔

راجندر سنگھ بیدی کا ناول ایک چادر میلی سی اردو دنیا میں اپنی اہم شناخت رکھتا ہے اور نقادوں کے درمیان آج بھی موضوع بحث بنا ہوا ہے، اس کی مختلف تعبیریں منظر عام پر آرہی ہیں لیکن صنفی اعتبار سے کوئی اسے ناولٹ تسلیم کرتا ہے تو کوئی ناول کے زمرے میں رکھتا ہے۔بہر کیف ناول اور ناولٹ کی تفریق اور اس کی مخصوص تعریف متعین نہ ہونے کے باعث اکثر ناقدین اسے ناول کی فہرست میں شامل کرتے ہیں۔راجندر سنگھ بیدی نے اساطیری اور استعاراتی طریقۂ بیان سے اس ناول کو تشکیل دیا ہے۔ہندو دیومالائی قصوں کی مدد سے ناول کے واقعات میں معنویت پیدا کی گئی ہے۔گوپی چند نارنگ نے اپنے مضمون ''بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں'' میں اس کے تجزیہ و تعبیر میں مدلل اور واضح گفتگو کرنے کے ساتھ اس بات پر بھی روشنی ڈالی ہے کہ اساطیر کسے کہتے ہیں۔اس میں استعارے کے مختلف ابعاد کی معنویت کو کس طرح اجاگر کیا جاتا ہے ان کے علاوہ عقیل احمد صدیقی نے اپنے مضمون ''بیدی اور اساطیری ذہن (ایک چادر میلی سی کی روشنی

میں)''میں یہ بتایا ہے کہ اساطیری طریقۂ کار، واقعات کے مثبت و منفی پہلوؤں کو کس انداز سے پیش کرتا ہے اور ناول کی ساخت اساطیری طرز پر کیسے متشکل ہوتی ہے تاہم اساطیر کے ضمن میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ نقادوں نے ایک چادر میلی سی کے حوالے سے محض ہندو دیو مالائی عناصر کو ہی نشان زد کیا ہے جب کہ غور کیا جائے تو اساطیر کا دائرہ نہایت وسیع ہے جس پر مکمل بحث کی ضرورت ہے اور اسی کے سبب انتظار حسین کے ناولوں میں موجود متعدد اساطیری عناصر، تفہیم و تنقید اور تعبیر کے اعتبار سے التوا میں ہیں جن کو واضح کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے جب کہ اساطیر سے متعلق تمام نکات کی توضیح وتشریح سے ناول تنقید کے مزید امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔

عصمت چغتائی کی افسانہ نگاری کے مقابلے میں ان کی ناول نگاری کو ٹیڑھی لکیر کے علاوہ کوئی خاص قدر و منزلت کی نگاہ سے نہیں دیکھا گیا بلکہ محض یہ کہہ کر تنقید کا حق ادا کر دیا گیا کہ عصمت چغتائی نے متوسط طبقے کی خانگی زندگی کو موضوع بحث بنایا ہے اور عصمت کو گھریلو خواتین کی زبان ،لب ولہجہ پر قدرت حاصل ہے۔ان کے ناولوں پر کی گئی تنقید میں نفسیاتی نقطہ نظر کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے اور اس اعتبار سے صرف شمن کے کردار کی نفسیاتی پرتوں کو کھولا گیا ہے جب کہ معصومہ اور دل کی دنیا کے کرداروں کو بھی اس تناظر میں جانچا جا سکتا ہے۔عصمت چغتائی کے ناولوں کو علم نفسیات کی مختلف اصطلاحات، فرائڈ اور یونگ کے نظریات کی روشنی میں پرکھنے کے ساتھ ساتھ ٹیڑھی لکیر کی قرأت Post colonial تنقید کے اعتبار سے بھی کی جا سکتی ہے۔کسی متن کا مابعد نوآبادیاتی نقطہ نظر سے تجزیہ کرنے کا طریقہ یہ ہے کہ اس میں نوآبادیاتی عہد میں موجود تہذیب و ثقافت اور ان کی ترجیحات کا مطالعہ کیا جائے اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ ان متون میں استعماری نظام کے افکار و نظریات کس حد تک شامل ہیں اور اس کے پس پردہ مصنفین نے نوآبادیاتی معاشرے کو کس طرح جانچا ہے اور ان کی کیا حیثیت مقرر کی ہے۔

اردو ناول نگاری میں قرۃ العین حیدر ایک ایسا نام ہے جنھوں نے اردو دنیا کو آگ کا دریا، آخر شب کے ہمسفر، گردش رنگ چمن اور چاندنی بیگم جیسے لازوال ناول دیے۔شعور کی رو کی ابتدائی مثالیں سجاد ظہیر کے ناول لندن کی ایک رات میں اور اس کے بعد قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں دیکھنے کو ملتی ہیں۔عام طور پر نقادوں نے ان کے ناولوں کو شعور کی رو کی کامیاب مثال یا

پھر تہذیبی و تاریخی دستاویز قرار دے کر تنقیدی مقالات قلم بند کیے ہیں جن میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔ ارتضی کریم کی مرتب کردہ کتاب ''قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ'' میں مختلف النوع مضامین ہیں جن میں قرۃ العین کی تخلیقی سطح کی قدر شناسی کا کام انجام دیا گیا ہے۔ اس کتاب میں پروفیسر قمر رئیس، پروفیسر ابوالکلام قاسمی اور پروفیسر نیلم فرزانہ کے مضامین عام مفروضات سے قطع نظر ناول تنقید کے نئے در وا کرتے ہیں جس میں قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں نسائی حسیت کے نئے رجحان اور فنی اظہار کی نوعیتوں کو اجاگر کیا گیا ہے۔ ابتدا سے ہی قرۃ العین حیدر کے ناولوں کو مخالفت اور موافقت دونوں قسم کے رویوں سے نبرد آزما ہونا پڑا ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کے ناولوں کے ساتھ وہ انصاف نہیں کیا گیا جو اس کا حق تھا۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے ناولوں میں کرداروں کو ان کے فطری تقاضوں، عصری حسیت اور ایک دوسرے کے تئیں مخصوص جذبات کو حقیقی اور فطری پیرایے میں تشکیل دیا ہے۔ جس میں Irony اور Paradox کے ذریعے اس بات کا جائزہ لیا جا سکتا ہے کہ کردار سازی کس انداز سے کی جاتی ہے، سادہ اور پیچیدہ کرداروں کے علاوہ کردار کے تشکیل کی اور کیا نوعیتیں ہو سکتی ہیں۔ ساخت کے اعتبار سے ان کے ناولوں پر تنقید کی جائے تو تعبیر کے مختلف النوع پہلو بھی سامنے آ سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ مابعد جدید تھیوریز کے پیش نظر ناولوں کی معنویت کو بروئے کار لایا جا سکتا ہے۔ جس میں نئی تاریخیت اور بین المتونیت خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان نکات کے پیش نظر ناول تنقید کے امکانات کے مزید در وا ہو سکتے ہیں۔
قرۃ العین حیدر کے تخلیقی سرمایے پر موجود تنقیدی مباحث کے متعلق مقبول حسن خاں رقم طراز ہیں۔؛

> ''جدید افسانوی ادب میں قرۃ العین کی غیر معمولی مقبولیت کے پیش نظر ایک ایسے تنقیدی محاکے کی ضرورت کا احساس ہوتا ہے۔ جو فکشن میں عام مفروضات سے ہٹ کر اور معنویت اور اس کے فنی اظہار کی پیچیدگیوں کا لحاظ کرتے ہوئے ان کے فنی کارنامے کے تجزیے اور اس کارنامے کی قدر و قیمت کے تعین میں مددگار ثابت ہو سکے۔ اس میں شبہ نہیں کہ ہم عصر ادیبوں بالخصوص افسانوی ادب سے متعلق شخصیات میں انہیں یہ امتیاز حاصل ہے کہ زبان و ادب کی مشرقی روایات کے ایک رچے ہوئے شعور کے ساتھ وہ مغرب کی فنی اور تہذیبی

روایتوں سے تخلیقی سطح پر استفادہ کر سکنے کی حد تک واقف ہیں۔'' 3

جدیدیت کے تعلق سے اردو ناول کے منظر نامے کا جائزہ لیا جائے تو انور سجاد کا ناول خوشیوں کا باغ تجریدی پیرایے میں لکھا گیا، انسانی تشخص کے کرب اور اس کے داخلی جذبات و احساسات کے انخلا کو پیش کرتا ہے۔ اکثر نقاد خوشیوں کا باغ کو ناول کے زمرے میں نہیں رکھتے اور اس کی فنی خوبیوں کو کہانی پن کا عیب قرار دیتے ہیں۔ لیکن بعض نقاد نے اس کی اہمیت کو تسلیم بھی کیا ہے۔ مگر پھر بھی خوشیوں کا باغ کے حوالے سے یک موضوعی گفتگو کی گئی ہے، اس کو تجریدی آرٹ سے تعبیر کرنے کے باوجود، توضیح وتشریح سے گریز کیا گیا ہے جب کہ تجریدی اصطلاح ایک پیچیدہ اصطلاح ہے۔ تجریدی آرٹ مصوری کی ایک تکنیک ہے جس کا استعمال کہانی کو علامتی و استعاراتی انداز میں بیان کرنے کے لیے کیا جاتا ہے۔ انور سجاد نے اس طریقۂ کار سے استفادہ کرتے ہوئے واقعات کو تشکیل دیا ہے۔ اس ناول کے ساتھ ساتھ دیگر تجریدی ناولوں کا جائزہ ساختیاتی اور اسلوبیاتی نقطۂ نظر سے لیا جائے تو ناول تنقید کے امکانات میں اضافہ ہو سکتا ہے اور شمس الرحمٰن فاروقی کے قول کی روشنی میں انور سجاد کی تخلیقیت میں اپنے مخصوص روایتی انداز سے انحراف کی صورت کو مدنظر رکھتے ہوئے دیگر تجریدی ناولوں کی تعبیر کے مختلف امکانات بھی بروئے کار آ سکتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''انور سجاد نے اردو افسانے کو بیانیہ سے آزاد کرنے اور مکالمے کی نام نہاد ''فطری'' روایت سے دور لے جا کر مکالمے کو اظہار کردار سے زیادہ اظہار واقعہ کے لیے استعمال کرنے کی کوشش میں جو کامیابی دس سال پہلے حاصل کی تھی، اس کے بعد ان کے یہاں ایک طرح کا انتشار شاید اس لیے بھی ملتا ہے کہ گذشتہ کامیابی کے بعد انہیں پرانے افسانے کے حصار کو کسی اور زاویے سے توڑنے کی ضرورت محض ایک تخلیقی بغاوت کے طور پر محسوس ہوئی۔ ان کے ناول ''خوشیوں کا باغ'' میں بیانیہ اور مکالمے کے روایتی انداز سے ہٹنے، لیکن خود اپنے گذشتہ انداز سے انحراف کی ایک اور کوشش بھی ملتی ہے۔ تفصیلات کا وہ بیان جس میں روشنی کی ایک باریک لکیر صرف انہیں پہلوؤں کو منور کرتی ہے جو واقعے اور واقعے سے متاثر ہونے والی اشیا کی ٹھوس شیئت کو ثابت کرے، اور گفتگو کا لہجہ خود کلامی سے لے کر ڈائری

تک کے انداز کو محیط ہو، انور سجاد کا خاصہ ہے۔'' 4

فکشن کے ضمن میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ وہ ناول یا افسانہ اپنی ایک الگ شناخت قائم کرتا ہے جو فنی طور پر ہر زمانے کے بدلتے ہوئے تقاضوں کو پورا کرنے کے ساتھ، اپنے اندر ایسی عمق، گہرائی اور کثیر الجہتی رکھتا ہو جس سے سوچ اور فکر کا زاویہ، محدود نہ ہو بلکہ افہام وتفہیم کے مختلف در وا ہوتے ہوں۔ ایسا ہی ایک ناول بانو قدسیہ کا راجہ گدھ ہے۔ راجہ گدھ پر یوں تو کئی مضامین منظر عام پر آ چکے ہیں۔ لیکن پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے اپنے موضوع کے ساتھ بخوبی انصاف کرتے ہوئے اس ناول کے اجزا کو پرت در پرت منکشف کیا ہے۔ ناول کی ہیئت میں کرداروں کی شمولیت کو اہم بتاتے ہوئے ان کا نفسیاتی جائزہ لیا گیا ہے اور اس کے پس پردہ جو اسباب وعلل کارفرما ہیں ان کی وضاحت کرتے ہوئے حرام وحلال کی تفریق میں Mutation اور Genes کے رول کو اہم بتایا ہے۔ وارث علوی نے مذہبی نقطۂ نظر سے اس ناول کا تجزیہ وتحلیل کرتے ہوئے بہت سی کمیوں اور خامیوں کو اجاگر کیا ہے۔ ان کے علاوہ بھی دوسرے ناقدین نے راجہ گدھ کا تجزیہ کیا ہے۔ جس میں قاضی افضال حسین کا مضمون ''راجہ گدھ کا مسئلہ'' اہم ہے۔ علاوہ ازیں وجودی نقطۂ نظر سے بھی 'راجہ گدھ' کا تعین قدر کیا جا سکتا ہے۔ سید محمد عقیل نے اپنی کتاب جدید ناول کا فن میں ''آگ کا دریا، تلاش بہاراں، رگ سنگ اور دیوار کے پیچھے'' وغیرہ کو وجودی نقطہ نظر سے جانچا ہے۔ وحید اختر کا مضمون ''آگ کا دریا وجودیت کے اثرات'' کو بھی وجودیت کی تفہیم میں اہم مضمون قرار دیا جا سکتا ہے۔ ناول کے حوالے سے دیگر ناول نقاد نے وجودیت کے بنیادی نکات کی وضاحت اس انداز سے نہیں کی ہے کہ اس کو بآسانی سمجھ کر اس کا اطلاق کسی دوسرے ناول پر کیا جا سکے۔ افسانے کے ضمن میں خورشید احمد کا مضمون ''وجودیت'' قابل ذکر ہے۔ اس کے علاوہ بیانیہ اور Description کے حوالے سے بھی اس ناول کا جائزہ لے کر فنی نکات کو اجاگر کیا جا سکتا ہے ساتھ ہی مختلف طرز فکر اور فلسفۂ حیات کو مدنظر رکھتے ہوئے اس کی قدر شناسی کا کام انجام دے کر ناول تنقید کے مزید امکانات سامنے آ سکتے ہیں۔ تاہم فکشن تنقید کے ضمن میں اس بات کو بھی ذہن میں رکھنا چاہیے جس کی جانب وارث علوی نے توجہ مرکوز کرائی ہے اور نہایت عمدہ بات کہی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''ہر افسانے کی تقسیم ،مواد، میلیو (melieu) اور مقصد الگ ہوتا ہے۔لہذا اس کا طریقہ کار ،تکنیک اور اسلوب بھی الگ ہوتا ہے۔اسی لیے ہر افسانے اور ناول کی تنقید اس کے فن کے وضعی رشتوں کو دھیان میں رکھ کر کی جاتی ہے اور اصولوں کی کسوٹی کا سخت گیر استعمال مستحسن نہیں گردانا جاتا اور اسی لئے ہر ناول کی تنقید اسی ناول سے مخصوص ہوتی ہے اور اسی رنگ یا اسلوب میں کسی دوسرے ناول پر تنقید نہیں لکھی جا سکتی۔'' 5

اس قول کی روشنی میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ کسی بھی ناول کا مطالعہ ہر قسم کے نظریات کی روشنی میں نہیں کیا جا سکتا بلکہ اس کے جانچنے اور پرکھنے کے parameteres اس کے وضعی رشتوں میں پیوست ہوتے ہیں اور جب تک ان رشتوں کے بنیادی نکات کی تفہیم کا کام عمل میں نہیں آتا، تخلیق کے ساتھ انصاف نہیں کیا جا سکتا۔ناول کے تنقیدی رویے نے متضاد صورت حال اختیار کر لی ہے اور ناول کا ناقد کسی بھی نظریے کا اطلاق کسی بھی ناول پر اس انداز سے کرتا ہے جس سے ناول کی معنویت اجاگر ہونے کے بجائے قارئین اشکال وانتشار کا شکار ہو جاتے ہیں۔اس بات سے تمام اہل ادب واقف ہیں کہ ناول کی صنف مغرب کی دین ہے اور اس کے تمام اصول وضوابط اور شعریات بھی مغربی ناول سے مستعار ہیں تاہم اردو ادب میں ایسے ناول ناقدین کی نہایت کمی ہے جو اردو کے ساتھ انگریزی زبان سے بھی بخوبی واقفیت رکھتے ہوں کیوں کہ اردو کے چند ناول نگار ایسے ہیں جنھوں نے اپنے ناول میں پلاٹ کی تشکیل اور کردار سازی میں مغربی ناولوں کی ساخت کو مد نظر رکھا ہے۔اسی کے سبب کئی اہم نکات تفہیم کے عمل سے نہ گزر کر التوا کا شکار ہو جاتے ہیں اس اعتبار سے اردو ناول کی تنقید نیم دائروی شکل میں ارتقا پذیر ہے لہذا ناول کے فن سے متعلق بہت سے اہم گوشوں کی توضیح لازمی ہے۔

ناول کی تنقید میں فنی مباحث کے متعلق تشنگی کا احساس دلاتے ہوئے اس بات کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری ہے کہ ناول میں موضوع کی اہمیت سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کیوں کہ ناول کا اہم مقصد زندگی میں موجود مسائل کو پیش کرنا ہے اور اسی اعتبار سے وقت وحالات اور ضروریات کے پیش نظر ناول کی صنف کو اردو میں متعارف کرایا گیا ہے۔کوئی بھی ناول قصے کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتا اور قصے کی مدد سے ہی انسانی زندگی کے رموز ونکات اور مضمرات کو واضح

کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔لہذا کسی بھی ناول کے تجزیہ وتنقید میں موضوعی گفتگو لازمی ہے کیوں کہ ناول کا موضوع ہی اس بات کا تعین کرتا ہے کہ کن نکات کے پیش نظر ناول کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔موضوعات کے ضمن میں ناول کے نقادوں نے اس امر کا تو جائزہ لیا ہے کہ ناول معاشی ہے یا نفسیاتی، سیاسی ہے یا سماجی، تقسیم ہند سے متعلق ہے وغیرہ لیکن اس پہلو کی طرف توجہ نہیں دی کہ ناول کی تشکیل وتنظیم اپنے موضوع سے مطابقت رکھتی ہے یا نہیں۔ناول کا موضوع Treatment اور Setting کے لحاظ سے اپنی ساخت سے مناسبت رکھتا ہے یا نہیں۔ناول کے واقعات پر واحد متکلم یا ہمہ داں راوی کی گرفت مضبوط ہے یا نہیں یا وہ بیانیہ ترجیحات میں کن عوامل کو بروئے کار لا رہا ہے یا پھر اس موضوع کو اگر دوسرے طریقے سے برتا جاتا تو زیادہ دلکش اور پر اثر ہونے کے ساتھ دیگر لوازمات کی تفہیم کا عمل بھی بآسانی انجام پا سکتا تھا وغیرہ۔

اردو ناول میں سیاسی عوامل کے توسط سے کہانی کو تشکیل دینے کا غالب رجحان عبدالصمد کے یہاں دیکھنے کو ملتا ہے۔ان کے ناول دوگز زمین، مہاتما، خوابوں کا سویرا، مہا ساگر، دھمک وغیرہ ہیں۔ان کے تمام ناولوں میں دوگز زمین کو ناقدین نے سیاسی نقطۂ نظر سے پرکھنے کے ساتھ اس بات کی نشاندہی بھی کی ہے کہ عبدالصمد نے سیاست کو موضوع بحث بناتے ہوئے بیانیہ کو کسی بھی مقام پر خشک اور گنجلک نہیں ہونے دیا جو اس ناول کی بڑی کامیابی ہے۔عبدالصمد کے دیگر ناولوں کا مطالعہ بھی اسی نقطہ نظر کی روشنی میں کر کے اس بات کا تعین کیا جاسکتا ہے کہ دوگز زمین کے مقابلے میں ان کے دوسرے ناولوں کے بیانیہ کی کیا خصوصیات ہیں۔عبدالصمد نے موضوع کی مناسبت سے اظہار و بیان کا جو طریقہ اختیار کیا ہے وہ ناول کو دلچسپ بناتا ہے یا نہیں؟۔جس طرح دوگز زمین میں ان کا اسلوب، بیانیہ کی سطح پر سامنے آتا ہے اور کرداروں سے زیادہ واقعات اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔اسی طرح دھمک میں واقعات کی تشکیل میں بیانیہ کو ذریعۂ اظہار نہ بناتے ہوئے مکالماتی انداز اختیار کیا گیا ہے اور اس کے ذریعے سیاست میں ہونے والے اتار چڑھاو، داو پیچ نیز خود غرضی، مال و دولت کی ہوس، سیاسی حکام کی عیاری و ناانصافی، کرسی کی چاہت میں اپنوں سے قطع تعلق کو بروئے کار لایا گیا ہے۔اس ناول کے حوالے سے مکالموں کی تجسیم وتنظیم کے ذریعے ناول تنقید کے مزید امکانات کو اس طور پر سامنے لایا جاسکتا ہے کہ Dialogue form

کرداروں کی پیش کش میں کیا اہمیت رکھتا ہے۔ گفتگو میں لہجے کا اتار چڑھاو، کرداروں کی کون سی صفات کو اجاگر کرتا ہے اور کس انداز سے ان کی ذہنی و نفسیاتی سطح کو سمجھنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ اردو ناول میں مکالموں کی بہت زیادہ اہمیت ہے لیکن ناول کی تنقید میں مکالموں پر کوئی واضح بحث سامنے نہیں آئی ہے اور اگر چند ناقدین نے اس کا ذکر کیا بھی ہے تو محض ضمنی طور پر۔

اردو ناولوں کو موضوعات کے اعتبار سے تقسیم کیا جائے تو اصلاحی، تاریخی، نفسیاتی، سیاسی اور معاشرتی نقطۂ نظر کے حوالے سے ناولوں کی الگ فہرست تیار کی جا سکتی ہے۔ صنف ناول، افسانوی ادب کا ایک حصہ ہے جس کا سب سے اہم عنصر ہے ''تخیلات کی بنیاد پر واقعات کو اس انداز سے بیان کرنا کہ اس پر حقیقت کا التباس ہو''۔ افسانوی ادب کے مقابلے میں غیر افسانوی ادب میں واقعات حقیقی ہوتے ہیں۔ اردو میں ایسے ناول بہت کم لکھے گئے ہیں جن میں فکشن اور نون فکشن کے امتیازات شیر و شکر ہوں کیوں کہ ایسا ناول تخلیق کرنا دقت طلب عرق ریزی کا مطالبہ کرتا ہے۔ اس قسم کے ناول کو اگر تلاش کیا جائے تو ایسا ناول سوانحی ناول کے طور پر ہمارے سامنے آتا ہے اور یہ قرۃ العین حیدر کا ''کار جہاں دراز ہے'' ہے جس کے پیش لفظ میں انھوں نے خود اس کو سوانحی ناول قرار دیا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اس ناول پر کئی مقالات لکھے جا چکے ہیں لیکن نیلم فرزانہ نے اس ناول کی فنی خصوصیات کو اجاگر کرنے کی بہتر کوشش کی ہے جب کہ دوسرے ناقدین نے اس بات پر غور نہیں کیا ہے کہ سوانح اور ناول کے متفرقات کو کیسے ایک قالب میں ڈھال کر سوانحی ناول کا روپ دیا جاتا ہے۔ نیلم فرزانہ لکھتی ہیں:

''ناول فکشن کی ایک صنف ہے اور فکشن ہونے کا مطلب تخئیلی اور غیر حقیقی ہونا ہے۔ لیکن فکشن میں کردار اور اس کی پیش کش یا واقعات کا بیان اس طرح کیا جاتا ہے کہ ''حقیقت کا التباس'' باقی رہے جبکہ سوانح نگاری تاریخ کی طرح صداقت کو بنیاد بناتی ہے اور اس کے کردار اور واقعات سب حقیقی ہوتے ہیں۔ کسی سوانحی تصنیف کو ''ناول'' کہنے کا مطلب یہ ہے یہ تصنیف غیر افسانوی ہوتے ہوئے بھی پیش کش کے اعتبا سے افسانہ (فکشن کے معنوں میں) ہے۔ یعنی اس کتاب میں پیش کئے گئے واقعات اور افراد حقیقی ہیں لیکن اس کتاب میں ناول کے بعض بنیادی عناصر بھی پائے جاتے ہیں جن کی وجہ سے اسے ''ناول'' قرار دیا

جا سکتا ہے اور ناول کی طرح پڑھا جا سکتا ہے۔ ناول مین سوانحی اجزا کی پیش کش اردو میں نئی
بات نہیں بلکہ خود قرۃ العین حیدر کے اہم ناولوں میرے بھی صنم خانے، سفینۂ غم دل، اور آگ
کا دریا میں سوانحی عناصر پائے جاتے ہیں لیکن یہ کتابیں سوانحی نہیں ہیں۔ ان کے مقابلے
میں کار جہاں دراز ہے سوانحی کتاب ہے۔ البتہ اس کی پیش کش میں ناول کی تکنیک برتی گئی
ہے۔ سوانح اور ناول کے اس امتزاج نے اس کتاب کو ایک معتبر تجرباتی
(Experimental) تخلیق کا درجہ دیا ہے۔'' 6

مزید رقم طراز ہیں:

''اس کتاب کو جو چیز ناول بناتی ہے وہ مصنفہ کی مخصوص فکری زاویہ نظر ہے جو اس ناول کے
تمام حقیقی واقعات کو ایک تخئیلی رشتے میں منسلک کرتا ہے۔ اس کتاب میں قرۃ العین حیدر
نے مختلف وقتوں میں رونما ہونے والے واقعات اور مختلف کرداروں کے تجربات کے
درمیان تخئیلی ہم آہنگی تلاش کی ہے جو اس کثرت کو فلسفیانہ فکر کے ذریعے وحدت عطا کرتی
ہے۔ اس مخصوص طرز احساس نے اس تصنیف کو ایک فن پارے کی حیثیت عطا کرنے میں
ایک اہم رول ادا کیا ہے۔'' 7

اس اقتباس کی روشنی میں سوانحی ناول کی تفہیم کے مزید در وا ہو سکتے ہیں اور سوانحی طرز کو ملحوظ رکھتے ہوئے دیگر ناولوں میں پائے جانے والے عناصر کو تنقیدی طور پر پرکھا جا سکتا ہے۔ واحد متکلم راوی کی خصوصیات کو مدنظر رکھتے ہوئے اس بات کا مطالعہ بھی کیا جا سکتا ہے کہ داستان گو سے، اپنے نقطۂ نظر کے بیان میں کوئی کوتاہی تو سرزد نہیں ہوئی ہے یا بعض مقامات پر ان عوامل کا بیان تو نہیں کیا گیا جو ہمہ داں راوی کے نقطۂ نظر سے منسلک ہوں؟۔ اس کے علاوہ گیان سنگھ شاطر کا ناول ''گیان سنگھ شاطر'' بھی سوانحی ناول ہے جس میں گیان سنگھ شاطر نے اپنی زندگی کے تمام حقائق کو جرأت و بے باکی کے ساتھ بیان کیا ہے لیکن اس ناول کو کوئی خاص مقبولیت حاصل نہ ہو سکی۔ سوانحی ناول کے زمرے میں شامل اس ناول کا جائزہ لیا جائے تو سوانح نگاری کے فنی لوازمات اور ناول کی شعریات سے متعلق بہت سی خوبیوں اور خامیوں کو اجاگر کیا جا سکتا ہے۔ اسلوب کی سطح پر اس ناول کا تعین قدر کیا جائے تو سوانح اور ناول کی خصوصیات کے ادغام و انضباط

اور الفاظ وتراکیب کی جدت طرازی کے پیش نظر بیانیہ کی انوکھی جہت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

اردو ناول کا ایک بڑا حصہ تاریخی عناصر کی کارفرمائی پر مشتمل ہے جس میں سیاسی، سماجی اور تہذیبی پہلوؤں کو ناول کے قالب میں ڈھال کر ماضی بعید یا ماضی قریب کے حالات و واقعات کو بیان کیا جاتا ہے۔ بسا اوقات ان ناولوں میں تاریخی اشخاص کو کردار کی صورت عطا کر کے واقعات تشکیل دیے جاتے ہیں تو کبھی تاریخی واقعات سے پیدا شدہ صورت حال اور اس کے اسباب ونتائج کو بیان کرنے کے لیے فرضی کرداروں کی تجسیم سے مدد لی جاتی ہے۔ تاکہ اس دور کے حالات سے اس بات کا اندازہ لگایا جاسکے کہ سماج پر اس کے کیا اثرات مرتب ہوئے اور انسانی زندگی کو کن کن مسائل سے نبرد آزما ہونا پڑا۔ تاریخی ناول نگار حقائق کو تخیل سے آمیز کر کے قصے کو بیان کرتا چلا جاتا ہے۔ جنگ وجدل، فسادات، سانحہ غدر، تقسیم ہند جیسے تاریخی عناصر کے ساتھ کسی دور کی تہذیب وثقافت، خورد ونوش، بود وباش وغیرہ کا بیان بھی تاریخی ناولوں کا حصہ سمجھے جاتے ہیں ۔اسی طرح کسی بادشاہ کی ایمانداری، انصاف پسندی، جرأت و بہادری، اعتدال وتوازن، ظلم و جبر، سخت گیری، مذہبی اعتقادات کی پاسداری وغیرہ کے توسط سے واقعات کا بیان بھی کسی خاص عہد کی طرف اشارہ کرتے ہیں جنھیں تاریخی ناول کے زمرے میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ اردو ادب میں بہت سے تاریخی ناول لکھے گئے ہیں جن میں درج بالا تمام باتیں موجود ہیں ۔اردو ناول کی ابتدا سے لے کر موجودہ دور تک کا جائزہ لیا جائے تو بیشتر ناول میں تاریخی شعور کی کارفرمائی دیکھنے کو ملے گی۔ عبدالحلیم شرر کا ''فردوس بریں''، قرۃ العین حیدر کا ''آگ کا دریا''، قاضی عبدالستار کا ''داراشکوہ'' اور شمس الرحمٰن فاروقی کا ''کئی چاند تھے سر آسماں'' نقادوں کے نزدیک موضوع بحث رہے ہیں ۔اکثر و بیشتر نقادوں نے ان ناولوں کو تاریخی اعتبار سے جانچا و پرکھا ہے اور ادب میں ان کی حیثیت کا تعین کیا ہے۔ فردوس بریں کے متعلق اسلوب احمد انصاری کا مضمون اہمیت کا حامل ہے، اس میں کئی اہم نکات کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ آگ کا دریا پر کئی تنقیدی مضامین سامنے آچکے ہیں جن میں مختلف نقطہ نظر کے تحت ناول کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ ان مضامین کا جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ نقادوں نے واقعات کے داخلی محرکات، ماضی کے احوال وکوائف، فکری وفنی ابعاد کو بیان کرنے کے لیے تاریخی عوامل کا ذکر ضمناً کیا ہے۔ اسلوب احمد

انصاری ''آگ کا دریا'' کے متعلق رقم طراز ہیں:

''کہانی کا آغاز اب سے ڈھائی ہزار سال پہلے کی ہندوستانی تہذیب کے دور سے ہوتا ہے۔ جو شراوستی اور پاٹلی پتر میں سرسبز و شاداب ہوئی۔ مسلمانوں کی آمد کے بعد تہذیب کے اس ساگر میں ایک نئی لہر اٹھی ہے۔ اس کا مطالعہ دوسرے دور کا موضوع ہے۔ مسلمانوں کے انحطاط کے بعد ایسٹ انڈیا کمپنی کے قدم ہندوستان میں جمنا شروع ہوتے ہیں۔ اس بڑھتی ہوئی تازہ دم قوم کا اولین ہراول جن ریشہ دوانیوں سے کام لیتا ہے اور اس کے مقابلہ میں مغلیہ شان و شوکت کے آخری محافظ جس تن آسانی اور اخلاقی پستی کا مظاہرہ کرتے ہیں، اس کا تخیلی عکس ہم تیسرے دور میں دیکھتے ہیں۔ اس دور میں ہم جدید لکھنؤ کی بھی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں۔ چوتھے دور میں عمل کا مرکز ہندوستان سے یورپ منتقل ہو جاتا ہے اور وہی نسل ، جو اوپری متوسط طبقہ کی نمائندگی تیسرے دور کے آخر میں لکھنؤ میں کر رہی تھی ،لندن اور کیمبرج اور پیرس میں نظر آتی ہے۔ چوتھا اور پانچواں دور تقسیم ملک کے بعد کے ہندوستانی اور پاکستانی معاشروں سے متعلق ہے۔ یہاں اس بات کا اعلان و اظہار بے حد ضروری ہے کہ گو ناول اس طرح پانچ ادوار پر محیط ہے۔ لیکن ناول نگار کا مقصد تاریخ نگاری نہیں، بلکہ تاریخ کے یہ مختلف موڑ کہانی کے عمل کے لئے صرف ایک پس منظر کا حکم رکھتے ہیں ،اور اس لئے ناول کے واقعات اور تاریخ کے خارجی چوکھٹے میں سخت گیر مطابقت ڈھونڈنا یا قائم کرنا تنقیدی محاکے کو Distort کر سکتا ہے۔'' 8

درج بالا اقتباس کو مدنظر رکھتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے اسلوب احمد انصاری کا یہ قول محض آگ کا دریا کے سلسلے میں کارگر ثابت ہو سکتا ہے کیوں کہ اس ناول کے واقعات کی تشکیل میں بجائے خالص تاریخی عوامل بیان کرنے کے ،تاریخی صورت حال کا ذکر، اس سے جوجھتے ہوئے انسانوں کی کیفیات ،فرد اور معاشرے کے تعلقات کو فلسفیانہ طرز فکر کے ذریعے بیان کیا گیا ہے۔ اسلوب احمد انصاری نے تاریخی تناظر میں بھی اس ناول کی معنویت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ داراشکوہ اور کئی چاند تھے سر آسماں، آگ کا دریا سے قطعی مختلف نوعیت کے ناول ہیں۔ اول الذکر ناول شاہجہاں کے سب سے بڑے بیٹے داراشکوہ کی حالات زندگی، تخت و تاج کی خاطر

چھوٹے بھائی اورنگ زیب کے ساتھ ہونے والی ساموگڑھ کی جنگ اور دیگر واقعات پر مبنی ہے۔نقادوں نے مختلف نقطۂ نظر کے تحت اس ناول کا جائزہ لیا ہے جس سے تعبیر کے دیگر امکانات کو بروئے کار لایا جاسکتا ہے لیکن اس کے علاوہ ناول کے سب سے اہم عنصر 'تاریخی حالات' کے حوالے سے خصوصی بحث ملتی ہے جس میں ساموگڑھ کی جنگ کے احوال، تہذیبی عناصر اور مذہبی عقائد کو تاریخ کے حقیقی پس منظر میں جانچنے کی کوشش کی ہے۔اس ضمن میں ''داراشکوہ'' پر تحریر کیا گیا شمس الرحمٰن فاروقی کا تنقیدی تبصرہ قابل ذکر ہے جس میں انھوں نے ان نکات کی جانب توجہ دلائی ہے جو فاروقی کے نزدیک فی الاصل داراشکوہ کے سیاسی، تہذیبی اور مذہبی زندگی سے مطابقت نہیں رکھتے۔شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے اس تبصرے میں قندھار کی مہم، دھرمٹ کی لڑائی، خلیل اللہ خان کی غداری جیسے واقعات کو قلم زد کرتے ہوئے تاریخی غلطیوں کی طرف اشارہ کیا ہے ساتھ ہی تاریخی ناول کی خصوصیات کے متعلق چند باتوں کا بھی ذکر کیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

> ''دارا کے کردار کی اس غلط نمائندگی نے ناول کی تاریخی اور فنی حیثیت بہت کمزور کر دی ہے۔اور ناول کی واقعیت کو خاصا نقصان پہنچ گیا ہے۔یہاں پر یہ سوال اٹھ سکتا ہے کہ تاریخی ناول یا ڈراما کس حد تک ''تاریخی'' ہوتا ہے اور تاریخی ناول یا ڈرامے کے پلاٹ میں فرضی واقعات کس حد تک لائے جاسکتے ہیں؟اس سے پہلے میں ''داراشکوہ'' کی دوسری تاریخی غلطیوں کی نشاندہی کروں، اس مسئلہ پر اپنے خیالات کی وضاحت ضرور سمجھتا ہوں۔
>
> ایک بڑا دلچسپ مقولہ ہے کہ ''تاریخ میں سب جھوٹ ہوتا ہے سوائے نام اور تاریخوں کے ،اور افسانے میں سب سچ ہوتا ہے سوائے نام اور تاریخوں کے۔کسی بڑے دل جلے نقاد نے یہ بات کہی ہوگی، لیکن تاریخی ناول سے وہ بھی مطمئن ہوگا، کیونکہ اس میں تاریخ اور افسانہ دونوں کے صحیح ترین اجزا مشترک ہوتے ہیں۔یہ بات تو واضح ہے کہ تاریخی ناول، تاریخی واقعات اور ان کے تسلسل سے منہ نہیں موڑ سکتا۔تاریخی ناول میں جزئی واقعات ،مکالمے، چھوٹے چھوٹے کردار تو فرضی ہو سکتے ہیں، لیکن کوئی ایسا واقعہ نہیں فرض کیا جاسکتا جو تاریخ یا کردار کی منطق کے منافی ہو۔مثلاً اکبر کے عہد کے تاریخی ناول میں کوئی اکبر کے نورتنوں کا نام نہیں بدل سکتا، یا جہاں گیر کو شراب سے گریزاں نہیں دکھا سکتا۔یا جہاں گیر کے

عہد کا ناول نگار جہاں گیر کے سنگ دل حکایات یا اس کی بنیادی انصاف پسندی سے انکار نہیں کر سکتا۔ یہ ممکن ہے کہ جہاں گیر کی انصاف پسندی یا اکبر کی حکمت عملی ظاہر کرنے کے لئے کچھ فرضی واقعات بیان کر دیئے جائیں، لیکن یہ ممکن نہیں کہ ان واقعات میں کسی سچے تاریخی کردار کو اس طرح آمیز کر لیا جائے جو قرین قیاس نہ ہو۔ ایسے واقعہ یا کردار کو ناول میں شامل کرنا درست نہیں ہے جس کی وجہ سے ناول کے مرکزی تاریخی کرداروں کی غلط نمائندگی ہوتی ہو۔'' 9

درج بالا اقتباس میں شمس الرحمٰن فاروقی نے تاریخی ناول کی خصوصیات بیان کی ہے اور دارا شکوہ میں موجود غلطیوں کو بھی واضح کیا ہے لیکن تاریخ داں اقتدار عالم اس تبصرے پر اعتراض کرتے ہوئے اسے، تاریخ سے متعلق شمس الرحمٰن فاروقی کی کم علمی سے تعبیر کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ فاروقی نے 'چند غیر اہم ماخذ اور نیم مستند تاریخی کتب' سے استفادہ کر کے اپنی بات کو ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اقتدار عالم نے اپنے مضمون میں ان تمام غلطیوں کو تاریخی حقائق کے حوالے سے رد بھی کیا ہے۔ پروفیسر اقتدار عالم نے فاروقی کے درج بالا قول میں ''اکبر کے نورتنوں کے نام'' کے حوالے سے جو مثال دی ہے اس کے جواب میں لکھتے ہیں:

''یہاں پر شمس الرحمٰن فاروقی کا دراصل مطلب یہ ہے کہ بعض بنیادی حقائق ایسے ہوتے ہیں جن کو مسخ کرنے کی اجازت نہیں دی جا سکتی ۔۔ تاریخ سے ناواقفیت کی بنا پر انہوں نے جو مثال دی ہے وہ مضحکہ خیز ہونے کے علاوہ سبق آموز بھی ہے۔ نورتنوں کا ذکر صرف عوام کے سینوں میں محفوظ کہانیوں میں ملتا ہے ان کی کوئی تاریخی حیثیت نہیں ہے۔ اس مثال سے ہی یہ چیز واضح ہو جاتی ہے کہ بسا اوقات مستند تاریخی واقعات کی نسبت وہ تاریخی داستانیں جو عوام کے ذہنوں میں محفوظ ہو چکی ہوں زیادہ اہم بن جاتی ہیں۔ تاریخی ناول میں انہیں یکسر نظر انداز کرنا ناممکن ہوتا ہے۔ اسی لئے قاضی عبدالستار کے ناول میں جب ہم، ''دارا کو بنارس کے تیرتھ یاتریوں پر لگائے جانے والے محصول کی معافی کے لئے بھرے دربار میں کوشش کرتا ہوا'' پاتے ہیں یا اسی قسم کی دوسری ایسی باتیں ہماری نظر سے گزرتی ہیں جو مستند تاریخی واقعات نہ ہوتے ہوئے بھی عام ذہنوں پر دارا کے کردار کے تاثر سے مطابقت رکھتی

ہیں تو اس پر تلملا کر عصری شہادت کا مطالبہ کرنا کسی طرح جائز نہ ہوگا۔'' 10

درج بالا قول کے مطابق فاروقی کا تبصرہ غلطیوں سے پر ہونے کے باوجود ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تاریخی ناولوں کے تجزیہ و تنقید کے سلسلے میں شمس الرحمٰن فاروقی کے بیان سے استفادہ کرتے ہوئے ان نکات کا انطباق تاریخی ناولوں پر کیا جا سکتا ہے تاکہ تاریخی ناول کی تنقید کے مزید امکانات وجود میں آسکیں۔

اردو ناول کی تنقید کا دائرہ متعدد پہلوؤں کی ناقص تفہیم کے باعث محدودیت کا شکار ہے۔ ناول کے موضوعات اور فکری و فنی جہتوں کے حوالے سے کئی پہلو اب بھی تعبیر کے مختلف امکانات کے متلاشی ہیں۔ گذشتہ تین دہائیوں سے راوی اور بیانیہ کی بحث سے ناول تنقید کو وسیع تر کرنے کی کوشش تو کی گئی ہے لیکن اردو تنقید کو اس میں خاطر خواہ کامیابی حاصل نہیں ہو سکی ہے۔ راوی اور بیانیہ کے متعلق چند ناقدین کے بیانات نے اس کے اہم پہلوؤں کو واضح کیا ہے مگر دوسرے ناقدین نے انھیں پہلوؤں کو بنیاد بنا کر گفتگو کرنا ضروری سمجھا اور ناول تنقید کو راوی، بیانیہ کے نئے مضمرات سے متعارف کرانے کی طرف توجہ نہیں دی۔ راوی، بیانیہ کے ساتھ ساتھ نقطہ نظر کی تفصیلی وضاحت کرنا بھی ناول نقاد کا فریضہ ہے۔ ناول تنقید کی کتب میں اس بات کا ذکر تو ملتا ہے کہ نقطۂ نظر کسے کہتے ہیں اور ہر مصنف کا نقطہ نظر مختلف ہوتا ہے جس کے ذریعے وہ اشیا کو دیکھتا اور پرکھتا ہے تاہم اس بات کا بیان نہیں ملتا ہے کہ واحد متکلم راوی کا نقطۂ نظر کن فنی خصوصیات کا حامل ہوگا اور ان فنی خصوصیات کے پیش نظر بیانیہ کی تشکیل کس طرز پر ہوگی۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے افسانے کے ضمن میں واحد متکلم راوی کے بیان اور نقطہ نظر کے متعلق جو اصول و ضوابط متعین کیے ہیں ان کو مدنظر رکھتے ہوئے ناول کا جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ یہ اصول درج ذیل ہیں:

''(۱) ایسے افسانے میں صرف واقعات بیان ہو سکتے ہیں، جن میں راوی خود موجود رہا ہو۔

(۲) کرداروں پر کسی واقعے یا بات کا کیا اثر مرتب ہوا، اس کے بارے میں راوی کی شہادت موضوعی اور ناقابل یقین ہو سکتی ہے۔ مثلاً راوی بتاتا ہے کہ جب فلاں شخص نے فلاں شخص سے کہا کہ اسے اس سے محبت ہے، تو اس کے دل میں خوشی کی ایک لہر دوڑ گئی۔ ظاہر ہے کہ کسی دوسرے شخص کے دل میں خوشی کی لہر دوڑ جانے کے بارے میں راوی کا بیان محض ایک

رائے ہے، حقیقت نہیں، وقس علی ہذا۔

(۳) ایسے افسانے میں راوی خود اپنے خیالات و تاثرات یا معلومات پوشیدہ نہیں رکھ سکتا ۔لہذا ایسی صورت میں افسانے میں suspense یعنی تجسس کا عنصر کم ہوسکتا ہے۔

(۴) اگر حاضر راوی کسی ایسی بات کو بیان کرنا چاہے جو اس کے براہ راست علم میں نہیں ہے تو وہ کسی کردار کو اس واقعے کا عینی شاہد بنا کر پیش کرنے پر مجبور ہوتا ہے کہ اس کردار سے اپنی ملاقات کس طرح کرائے اور پھر اس سے اپنی گفتگو کا رخ اس طرف موڑے کہ وہ بات معرض بیان میں آجائے۔

(۵) حاضر راوی کسی کردار کے بارے میں کوئی رائے قائم کرے یا کسی خیال کا اظہار کرے، تو قاری کو گمان گذرتا ہے کہ یہ محض راوی کا تاثر ہے۔اور ممکن ہے کہ حقیقت کچھ اور ہو۔ مثلاً اتنی معمولی سی بات کہ حاضر راوی کہتا ہے: ''فلاں کی عمر چوبیس سال ہے اور وہ بہت خوب صورت ہے۔'' محض راوی کے بیان کا حکم رکھتی ہے۔اس پر مکمل اعتبار ممکن بھی ہے اور نہیں بھی اس کے برخلاف اگر غائب راوی یہی بات کہتا تو اس پر مکمل اعتبار کے علاوہ کوئی چارہ نہیں۔

(۶) حاضر راوی اگر افسانے کا مرکزی کردار نہ ہو تو پھر مرکزی کردار ہر بات میں راوی کی فراہم کردہ معلومات کا محتاج رہتا ہے۔اس صورت میں مرکزی کردار کے نقوش حاضر راوی کے حوالے سے ہی ابھر سکتے ہیں، خود افسانہ نگار بظاہر پس منظر میں چلا جاتا ہے۔

(۷) چونکہ حاضر راوی بہر حال کثیر تعداد میں لوگوں سے نہیں مل سکتا اور نہ کثیر واقعات کا عینی شاہد ہوسکتا ہے، اس لئے حاضر راوی کے افسانوں میں کرداروں کی تعداد نسبتاً کم ہوتی ہے ۔اگر کردار بڑھائے جائیں تو راوی کی حیثیت محض مشاہد (Onlooker) کی ہو جاتی ہے ،اور حاضر راوی کی تکنیک استعمال کرنے میں واقعیت کے جس التباس (illusion) کی تخلیق درکار ہوتی ہے، وہی التباس معرض خطر میں آجاتا ہے۔'' 11

درج بالا تمام اصولوں کو بنیاد بناتے ہوئے ناول میں واحد متکلم/حاضر راوی کے بیان اور نقطہ نظر کے فنی خصائص کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔

اردو تنقید میں مابعد جدید تھیوریز کے پیش نظر جو کتابیں (اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ مرتبہ ؛گوپی چند نارنگ، جدید اور مابعد جدید تنقید: ناصر عباس نیر، ترقی پسندی، جدیدت، مابعد جدیدیت :ترتیب ڈاکٹر ندیم احمد، مابعد جدیدیت مضمرات وممکنات: وہاب اشرفی، مابعد جدیدیت تاریخ و تنقید: رؤف نیازی، اردو میں مابعد جدید تنقید اطلاقی مثالیں مسائل وممکنات: ڈاکٹر الطاف انجم، تنقید کی جمالیات جلد۵: عتیق اللہ، مابعد جدیدیت فلسفہ وتاریخ کے تناظر میں: ڈاکٹر اقبال آفاقی) منظر عام پر آئیں یا مابعد جدید تناظر میں لکھے گئے قاضی افضال حسین، ابوالکلام قاسمی، گوپی چند نارنگ، ناصر عباس نیر، وزیر آغا، ضمیر علی بدایونی وغیرہ کے مضامین اہمیت کے حامل ہیں جس میں مابعد جدیدیت کیا ہے، اس کا دائرہ کار کیا ہے اور یہ کن عوامل کا احاطہ کرتی ہے کے تعلق سے گفتگو کی گئی ہے ان تمام مباحث کی روشنی میں افسانہ یا ناول کا تجزیہ کیا گیا مابعد جدید رویے کے تحت کی جانے والی تنقید نے متن کے بہت سے گوشوں کو معرض بحث میں لانے کی کوشش کی اور تنقید کا دائرہ وسیع کیا لیکن مابعد جدید تناظر میں لکھی گئی اردو ناول کی تنقید میں بہت سی کمیاں ہیں اور کئی اہم گوشے نامکمل توضیح کے باعث التوا میں ہیں۔ عام طور پر نقاد 1980 کے بعد کے ناولوں کو مابعد جدیدیت کے زمرے میں شامل کرتے ہیں جب کہ غور کیا جائے تو یہ واضح ہوتا ہے کہ اردو میں ایک یا دو ناول کے علاوہ کسی بھی ناول میں مکمل طور پر مابعد جدید رویے کی کارفرمائی نہیں ملتی ، ہاں یہ کہا جا سکتا ہے کہ مابعد جدید رویوں کے تحت نکات کی نشاندہی کچھ ناولوں میں کی جا سکتی ہے۔ انگریزی ادب میں متعدد مابعد جدید ناول لکھے جا چکے ہیں۔ اردو میں مرزا اطہر بیگ کا ناول غلام باغ اور حسن کی صورت حال کو اس زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ ناقدوں کے مابین مابعد جدید ناول کی خلط مبحث کے باعث یہ نظریہ عام ہو گیا ہے کہ 1980 کے بعد مابعد جدید ناول لکھے گئے اور تنقید کا المیہ یہ ہے کہ اس غلط افکار ونظریات کی تصحیح کے بجائے اس میں تواتر کے ساتھ ترقی ہوتی جا رہی ہے اور کوئی بھی نقاد، معدودے چند، مابعد جدید ناول کے متون کے متعلق صحیح رائے قائم نہیں کر پا رہا ہے۔ جیسا کے ذکر کیا جا چکا ہے کہ کوئی بھی ناول مکمل طور پر مابعد جدید رویے کے تحت تخلیق نہیں کیا گیا البتہ اس کے چند نکات کچھ ناولوں میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ قاضی افضال حسین نے اپنے مضمون ''مابعد جدید کیا ہے؟'' میں عبداللہ حسین کے ناول ''قید'' اور نیر مسعود کا

افسانہ ''سلطان مظفر کا واقعہ نویس'' کا تجزیہ مابعد جدید نقطہ نظر سے کیا ہے اور اس کے متعلق مابعد جدید تناظر میں یوں لکھتے ہیں:

''مابعد جدید کہانی کا بنیادی مسئلہ معنی کی ترسیل نہیں، بلکہ کہانی کا طرز وجود ہے یعنی یہ کہ کسی متن کے معنی قائم کیسے ہوتے ہیں؟ اس لئے بیشتر مابعد جدید افسانے میں کہانی کے قیام کا عمل ہی پیش منظر میں نمایاں رہتا ہے۔ تعمیر کے اسی عمل کو افسانہ نگار کبھی مدلول کے حوالے سے قائم کردہ روایت Binary Oppositions کی تحلیل کے ذریعہ آشکار کرتا ہے، جیسا کہ عبداللہ حسین نے ''قید'' میں کیا اور کبھی Signifiers کے باہم منفی ربط یا ان کے روایتی مدلول کے عدم یقین تعین کے ذریعہ نمایاں کرتا ہے، جیسا کہ نیر مسعود کے افسانے سلطان مظفر کا واقعہ نویس میں ہے اور کبھی Signifiers اور خارجی صداقت کے درمیان لازمی ربط کے روایتی تصور کی نفی کے ذریعہ متن کا بنانے والا ہم پر یہ واضح کرتا ہے کہ زبان کے اجزا کا باہم ربط و تفاعل ہی معنی کی تعمیر کرتا ہے، معنی وہ موجود حقیقت نہیں ہے زبان جس کی نمائندگی اور ترسیل کرتی ہے۔'' 12

درج بالا اقتباس مابعد جدید تناظر میں کسی متن کے تجزیے کے طریقۂ کار کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ اس کے علاوہ وہ Self-Reflexivity کو بھی مابعد جدید کہانی کی ایک نمایاں صفت قرار دیتے ہیں جس کا ایک اہم نکتہ بیانیہ کی علت و معلول کی منطق سے انکار کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ قاضی افضال حسین نے اپنے مضمون میں، اس کے علاوہ بھی دیگر متون کے حوالے سے مابعد جدیدیت کو سمجھانے کی کوشش کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ متن کی لسانی ساخت کو مابعد جدید نقطہ نظر سے پرکھنے کے لیے کن Tools کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ناول کے تجزیہ و تحلیل کے لیے یہ بے حد ضروری ہے کہ مابعد جدیدیت کے اصل اور بنیادی نظریات کو مدنظر رکھا جائے تاکہ ناول تنقید کا دائرہ اپنی صحیح تفہیم کے باعث وسیع ہو سکے۔ اس ضمن میں ابوالکلام قاسمی کا یہ قول نقل کرنا مناسب ہوگا:

''مابعد جدید تنقید کی ضابطہ بندی اور طریق کار کی جستجو اس وقت تک مکمل نہ ہوگی جب تک متن کی قرأت کے نئے نظریات سے استفادہ نہ کیا جائے اور یہ نہ دیکھا جائے کی مابعد

جدیدیت کی شعریات کے لئے مابعد ساختیاتی اورلاتشکیلی سرچشموں سے کیوں کر استفادہ کیا جاسکتا ہے۔'' 13

مابعد جدید رویے میں بین المتونیت کے متعلق کہا جاسکتا ہے کہ یہ کسی متن کے مطالعے کا ایک طریقۂ کار ہے اس کے متعلق بہت سے اہم ناقدین کے مضامین سامنے آچکے ہیں۔ جن میں ادب کی مختلف اصناف سخن کے حوالے سے بین المتونیت کو واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس ضمن میں ناصر عباس نیر (بین المتونیت)، قاضی افضال حسین (بین المتونیت)، ابوالکلام قاسمی (بین المتونیت) کا مضمون اہم ہے جس میں انھوں نے اس کے بنیادی نکات کی جانب توجہ دلائی ہے تا کہ اس کا اطلاق ادبی متون پر کیا جاسکے۔ ابوالکلام قاسمی نے اپنے مضمون ''مابعد جدید تنقید اصول اور طریقہ کار'' میں افسانوں کے حوالے سے بین المتونیت کی مثالوں کو پیش کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

''متن پر متن تیار کرنے کی اس سے بھی زیادہ واضح مثالیں ملاحظہ کرنا چاہیں تو سریندر پرکاش کا افسانہ 'بجوکا' میں پریم چند کے ہوری کا حوالہ اور بھولا کی واپسی میں راجندر سنگھ بیدی کے افسانہ 'بھولا' کی بازگشت کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ اسی طرح انور قمر کے افسانہ 'کابلی والا کی واپسی' میں رابندر ناتھ ٹیگور کے متن۔ عابد سہیل کے افسانہ 'عیدگاہ' میں پریم چند کے متن اور وحید انور کے افسانہ 'مہالکشمی کے پل کے اس پار' میں کرشن چندر کے متن کو اپنی تعمیر کے منطق کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔'' 14

لہٰذا اس اعتبار سے کسی ناول میں موجود بین المتونی عناصر کا جائزہ لیا جاسکتا ہے تا کہ ناول تنقید کے مزید امکانات پیدا ہوسکیں۔ اس کے علاوہ تانیثیت Feminism کے متعلق بھی بہت کچھ لکھا جاتا رہا ہے جس میں عورتوں کے حقوق، ان کی آزادی، خودمختاری اور سماج میں ان کو مردوں کے برابر مقام دلانے کی بات کی گئی ہے۔ یہ تحریک دراصل، مغرب میں عورتوں کے ساتھ روا رکھے جانے والے غلط سلوک اور ان کی حق تلفی کا نتیجہ تھی جس نے مغربی ممالک میں آہستہ آہستہ باقاعدہ Movement کی شکل اختیار کرلی۔ اس تحریک کی روح رواں وہ بہت سی خواتین تھیں جنھوں نے کسی نہ کسی سطح پر مردوں کے ہاتھوں دشواریاں اٹھائی تھیں یا پھر اپنے وجود کی تلاش میں سرگرداں تھیں، ساتھ ہی مرداساس سماج نے خواتین کو کوئی غلیظ اور ناپاک شے سمجھ کر Other قرار

دے دیا تھا۔اس تحریک کے پیش نظر مغرب میں کئی اہم کتابیں اور ناول منظر عام پر آئے، جن کو خواتین نے ہی تخلیق کیا اور اس میں عورتوں پر ہونے والے بے جا ظلم وستم اور ان کے دیگر مسائل کے خلاف علم بغاوت بلند کیا، ساتھ ہی پدرانہ سماج کی بالادستی، ان کے قائم کردہ اصول وقوانین کی مخالفت کرتے ہوئے، جنسی مساوات کا مطالبہ کیا مزید برآں اپنی نسائی شناخت اور اپنے وجود کی اہمیت تسلیم کرنے کی طرف توجہ دلائی۔ان کے اس احتجاج کا اثر دنیا کے ہر خطے پر کسی نہ کسی صورت میں مرتب ہوا۔لہذا اردو میں بھی عورتوں کے مسائل سے متعلق ادب تخلیق کیا گیا لیکن اس کی صورت احتجاجی نہ ہو کر مغربی ادب سے کافی حد تک مختلف تھی کیوں کہ مشرقی تہذیب میں موجود بہت سے عوامل ومحرکات نے عورت کو اس انداز سے سوچنے کی جانب توجہ ہی نہیں دلائی تھی جس نقطۂ نظر کی حامل مغربی خواتین تھیں اور ان میں محض تہذیب وثقافت اور خود آگہی کا فرق تھا۔ ابوالکلام قاسمی اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

> ''اگر اردو ادب کے خصوصی حوالے سے تانیثی ادب کی شناخت قائم کرنے کی کوشش کی جائے تو مغرب کی زبانوں کے مقابلے میں اردو کا معاملہ زیادہ افراط وتفریط کا شکار دکھائی دیتا ہے۔ ہمارے معاشرتی نظام کے زیر اثر ادب میں بھی پدری نظام کی بالادستی شعوری سے کہیں زیادہ تحت الشعوری گہرائیوں میں پیوست ہے، کہ خود عورتیں بھی عموماً جنسی تفریق پر قائم اپنے ادبی سرمایہ پر قانع ہیں، اور ان کے رویے اپنی محکومیت کے رجحان کو تقویت دینے میں کچھ کم معاون نہیں۔'' 15

بہر کیف اردو ادب میں کئی ناول تانیثی نقطہ نظر کے تحت لکھے گئے لیکن ان ناولوں کو مغربی تانیثی ناولوں کے مماثل قرار نہیں دیا جا سکتا۔تانیثیت سے متعلق مشتاق احمد وانی کی کتاب ''اردو ادب میں تانیثیت'' میں نذیر احمد، سرشار، پنڈت رتن ناتھ سرشار، رسوا، راشد الخیری وغیرہ کے ناولوں میں خواتین کے مسائل کی نشاندہی کر کے ان کو تانیثیت کے زمرے میں رکھا ہے جس کے سبب تانیثیت کی تفہیم، اس کے اہم پہلوؤں اور بنیادی نکات واضح نہیں ہو پاتے اور عورتوں کے مسائل پر مشتمل ہر ناول تانیثی طرز فکر سے متاثر نظر آنے لگتا ہے، جو غلط ہے اور ناول کے تجزیہ وتحلیل میں بھی تانیثی فکر وفن کی کوئی نمایاں جہت سامنے نہیں آتی ہے۔ان کے علاوہ دیگر ناقدین

نے اپنے مضامین میں تانیثیت کے مفہوم کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے اور بتایا ہے کہ کسی متن کی تانیثی تنقید کے لیے کن نکات کو زیر بحث لانا چاہئے اور مرد وزن سے متعلق معاشرتی ترجیحات کو De-construct کر کے تانیثی نقطۂ نظر سے متن کا مطالعہ کس طرح کیا جاتا ہے۔ ان میں قاضی افضال حسین، ناصر عباس نیر اور شمس الرحمٰن فاروقی کے مضامین قابل ذکر ہیں۔ قاضی افضال حسین اپنے مضمون ''متن کی تانیثی قرأت'' میں لکھتے ہیں:

''اتنا تو واضح ہے کہ ادب کا تانیثی مطالعہ احتجاج یا عوامی نعرے خلق کرنے کے بجائے تحلیل و تجزیہ کا فن ہے۔ جہاں تانیثیت کی سماجی تحریکات پدری نظام کے بنیادی تصورات کو رد کرتی ہے اور ایک نئے معاشرتی/معاشی مادی توازن کی تشکیل کے لئے کوشاں ہیں، وہیں ادبی مطالعے کا تانیثی نقطہ نظر متن کو De-construct کرنے اور معنی یا قدر (Value) کے قیام میں مرد مرکزیت قیاسات و ترجیحات کی نشاندہی سے عبارت ہے۔

خود اس مخصوص مطالعہ متن کی کئی سطحیں ہیں۔ مثلاً مابعد جدید تصور ادب کے مطابق ادب میں مصنف (تانیثیت کے مطابق مرد) کوئی خارجی یا لازمی وجود نہیں بلکہ وہ مرکزی تصور ہے جس کی مناسبت سے متن کے تہذیبی نشانات اور ان کی قدر (Value) متعین کی جاتی ہے۔ اس لئے متن کی تانیثی قرأت کی پہلی سطح تو یہ ہوگی کہ ایک مخصوص ادبی روایت میں ان تہذیبی Codes کی نشاندہی کی جائے جو مرد/عورت کے اس ثنوی تخالف (Binary opposition) میں مردانہ صفات کی تہذیبی ترجیح کی نشاندہی کرتے ہیں۔'' 16

اس کے علاوہ قاضی افضال حسین نے متن کے تانیثی مطالعے میں عورت کی Biological صفات اور اس کے اظہاری وسائل کے ساتھ ساتھ متن کی لسانی صفات کے تجزیے کو بھی اہم قرار دیا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے تانیثی تنقید کے جن رہنما اصولوں کا ذکر کیا ہے وہ حسب ذیل ہیں:

''(۱) کسی متن کو پڑھنے کے دو طریقے ہو سکتے ہیں۔ ایک طریقہ مردوں کا ہوگا اور ایک طریقہ عورتوں کا۔ عورتوں کا طریقہ مردوں کے مقابلے میں بہر حال مختلف ہوگا۔

(۲) جو متون مردوں نے بنائے ہیں ان میں عورتوں کے خلاف شعوری یا غیر شعوری تعصب ضرور پایا جائے گا۔

(۳) چونکہ ادب کی تاریخ بلکہ تمام تاریخ پر مرد حاوی رہے ہیں اس لئے ادب کی دنیا سے تانیثی نقطہ نظر اور ادبی متون کی فہرست سے عورتوں کے متون کا شعوری یا غیر شعوری طور پر اخراج کیا جاتا رہا ہے۔

(۴) نام نہاد زنانہ جذبات کا اظہار تانیثی ادب کا حق ادا کرنے سے قاصر ہے۔ تانیثیت تو نام نہاد زنانہ پن کی نفی کرتی ہے لیکن وہ اس بات کی توثیق بھی کرتی ہے کہ عورت کی اپنی شخصیت ہے اور اسے مرد سے الگ پڑھنا اور سمجھنا چاہئے۔

(۵) طبقات کی سماجی اور معاشی تقسیم جو مارکسی یا سرمایہ داری تصورات کی روشنی میں کی جاتی ہے تانیثیت اس سے منکر ہے۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ مارکسی نظریے کی رو سے مجبور یا محکوم مرد بھی عورت کے حق میں اتنا ہی جابر ثابت ہو جتنا کوئی جابر مالک اپنے مزدور کے حق میں۔ لہذا تانیثی طبقاتی شعور اصل طبقاتی شعور ہے۔

(۶) تانیثی تنقید عورت کو نہ صرف اس کا صحیح مقام دلانا چاہتی ہے بلکہ وہ گذشتہ اور موجودہ ادب میں عورت کے نقطہ نظر کے اظہار کی کمی کی تلافی بھی کرنا چاہتی ہے۔ یہاں تک کہ تانیثیت یہ بھی دعوی کرتی ہے کہ عورت کے بنائے ہوئے متن کو مرد پوری طرح سمجھ ہی نہیں سکتا۔'' 17

قاضی افضال حسین اور شمس الرحمٰن فاروقی کے ان اصولوں کی روشنی میں کسی ناول کا مطالعہ تانیثی تنقید کے ضمن میں کارگر ثابت ہو سکتا ہے یہاں اس بات کا ذکر کر دینا ضروری ہے کہ کسی بھی ناول پر کسی بھی ادبی رویے کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا بلکہ ناول کا موضوع یا اس کی تھیم یا کرداروں کی تشکیل جن اقدار کی بنیاد پر کی گئی ہو گی اس کو مدنظر رکھتے ہوئے ناول کا جائزہ لیا جائے گا۔ اس کے ساتھ ناول کا مصنف خواہ مرد ہو یا عورت اس کی تخلیق اگر تانیثی قرأت کا تقاضا کرتی ہے تو اس کو پیش نظر رکھا جائے گا اس اعتبار سے ناول تنقید کے مزید امکانات سامنے آئیں گے۔

مابعد جدیدیت کی طرح پس ساختیات کے زیر اثر بھی کئی ادبی تھیوریز نے متن کو مختلف انداز سے پڑھنے اور اس پر غور و فکر کرنے کے مواقع فراہم کیے اس اعتبار سے قدیم متون کو نئے تناظر میں پرکھنے اور ان سے نئے معانی قائم کرنے کا ایک سلسلہ شروع ہو گیا۔ دیگر ادبی رویوں کی

طرح نئی تاریخیت New Historicism نے بھی متن کی قرأت میں بہت سے پوشیدہ گوشوں کی نشاندہی کی۔ جن کا تعلق تاریخ، تہذیب، ثقافت اور اقتداری رشتوں سے تھا۔ نئی تاریخیت کو پس ساختیات کے زمرے میں شامل کیا جاتا ہے حالاں کہ نئی تاریخیت، پس ساختیات کے چند مفروضات کو مسترد کرتی ہے۔ 1980 کی دہائی میں اسٹیفن گرین بلاٹ (Stephen Greenblatt 1943) کی تحریروں میں نئی تاریخیت کے واضح نقوش دیکھنے کو ملتے ہیں جس میں نئی تاریخیت اس بات کو ظاہر کرتی ہے کہ کسی بھی متن کا مطالعہ، کسی دوسرے متن کے تناظر میں، اس کے سماجی، سیاسی، تہذیبی وثقافتی عناصر کی اتصالی بنیادوں پر کیا جاتا ہے۔ اس میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ کسی متن میں موجود ثقافتی بیانات/مناظر/کردار، اسی دور کے کسی (جس میں وہ لکھا گیا ہو) دوسرے متن/اشیا (تاریخ، دستاویزات، سفرنامہ، آثار قدیمہ سے متعلق ذخیرے یا دوسرے ادبی یا غیر ادبی متون) سے مطابقت رکھتے ہوئے کس طور پر منسلک ہیں۔ نئی تاریخیت داں ان دونوں کے تقابلی مطالعے سے نئی تعبیر وتشریح پیش کر کے، اس سے نئے معانی برآمد کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر کسی فن پارہ میں 1857 کے واقعے کا ذکر کیا گیا ہو تو اسی قبیل کے کسی دوسرے فن پارے میں موجود 1857 کی بغاوت کے پیش نظر، ماقبل متن کا مطالعہ، تاریخی سیاق وسباق میں کیا جائے گا اور اس کی تشریح کی جائے گی۔ اس طریقۂ کار میں نئی تاریخیت، دریدا کی لاتشکیل کے متوازی کام انجام دیتی ہے اور متن کو توڑنے، اس کو الگ الگ کر کے معنی قائم کرنے کے لیے Deconstruction سے مدد لیتی ہے۔ اس ضمن میں قاضی افضال حسین کے مضمون ''طاؤس چمن کی مینا، تاریخ کی لاتشکیل'' مشمولہ ''متن کی قرأت'' کو مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔

نئی تاریخیت داں، مشل فوکو Michel Foucault(1926-1984) کے Archeological concept سے اثرات قبول کرتے ہیں جس میں فوکو کا ماننا ہے کہ کسی متن کا مطالعہ آثار قدیمہ یا قدیم متون کی روشنی میں کرنا چاہیے کیوں کہ یہ تمام اشیا دستاویز کی حیثیت رکھتی ہیں اور فن پارہ تخلیق کرتے وقت ان کا اثر کسی نہ کسی طور سے متن پر ضرور مرتب ہوتا ہے۔ اس ضمن میں لوئیس مونٹریس Louis Montrose کا دعویٰ ہے کہ نئی تاریخیت جس بات کی وضاحت کرتی ہے اس کو یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ "Texuality of History and the Historicity of

"Texts"، اس کے پہلے حصے کا مفہوم وہ اس طرح واضح کرتا ہے کہ نئی تاریخیت، تاریخ کو ایک متن کی صورت میں دیکھتی ہے ایسا متن جو کہانی کے روپ میں متشکل ہوتا ہے اور اسے مخلوط الاصل کی حیثیت سے سمجھا جاتا ہے یعنی تاریخ میں کسی قدیم متن کے آثار کو نمایاں کر کے اس کی تعبیر و تشریح کی جاتی ہے کیوں کہ نئی تاریخیت دانوں کا ماننا ہے کہ کچھ بھی اصل اور حقیقی نہیں ہے بلکہ حقائق کو بھی تشکیل دیا گیا ہے۔ اس کے دوسرے حصے Historicity of Texts کے متعلق اس طرح بیان کرتا ہے کہ کوئی بھی متن لازمی طور پر تاریخ سے منسلک ہوتا ہے یعنی اس طرح کہ جس وقت کوئی فن پارہ تشکیل دیا جاتا ہے، تو اس وقت / دور کے تہذیبی، ثقافتی، سماجی، سیاسی ماحول سے وہ اثر قبول کرتا ہے، اس متن کی بنیاد اس دور کے تاریخی رشتوں میں پیوست ہوتی ہے جو اس متن کو تاریخی استناد بخشتی ہے۔ لہذا کسی بھی فن پارے کا مطالعہ اس کی تخلیق کے وقت کے حالات کے پیش نظر کرنا چاہیے۔ اس طریقۂ کار کو نئی تاریخیت داں اپنی تنقیدی تحریروں میں نمایاں کرتے ہیں۔

اردو ادب کے نقادوں نے کسی ناول پر تنقید کرتے وقت مابعد جدید یا پس ساختیات کے عنوان قائم کر کے مضامین تو لکھے لیکن چند نقادوں کے علاوہ کسی نے بھی متن پر ادبی تھیوریز کا اطلاق اس انداز سے نہیں کیا کہ اس کی صحیح تفہیم ہو سکے۔ اگر کیا بھی ہے تو چند سطور یا ایک صفحے میں، جس سے قاری اس تھیوری کے بنیادی نکات کو سمجھنے کے بجائے الجھن کا شکار ہو جاتا ہے اور نکات واضح نہیں ہو پاتے ہیں۔ قاضی افضال حسین، ناصر عباس نیر، ابوالکلام قاسمی، گوپی چند نارنگ، عتیق اللہ وغیرہ نے ادبی تھیوری کے متعلق نہایت اہم گفتگو کی ہے۔ نئی تاریخیت کے ضمن میں عتیق اللہ، قاسم یعقوب، گوپی چند نارنگ، قاضی عابد، ناصر عباس نیر کے مضامین بھی اہمیت کے حامل ہیں تاہم ان مضامین میں اس بات کو واضح نہیں کیا گیا ہے کہ نئی تاریخیت کے حوالے سے کسی متن کا مطالعہ کس طرح کیا جائے گا اور بتائے گئے اصولوں کا اطلاق متن پر کس انداز سے کیا جا سکتا ہے۔ نئی تاریخیت کے ضمن میں ناصر عباس نیر کے مضمون ''نئی تاریخیت'' کو اہمیت کا حامل قرار دیا جا سکتا ہے جس میں انھوں نے نئی تاریخیت کے بنیادی نکات کو تفصیل سے واضح کرنے کے ساتھ یہ بھی بتایا ہے کہ پرانی تاریخیت، نئی تاریخیت سے کن وجوہات کی بنا پر مختلف ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے Cultural Materialism پر بھی خاطر خواہ بحث کی ہے۔ ناصر عباس نیر نئی تاریخیت کے متعلق

رقم طراز ہیں:

''نئی تاریخیت ادب کو اس کے خارجی منظر نامے سے منسلک قرار دیتی ہے، مگر یہ ادب اور خارج یا تاریخ میں براہ راست اور سیدھے سادے رشتے کی قائل ہرگز نہیں۔اس کی رو سے ادب سماجی صورت حال اور تاریخی قوتوں کا صاف اور سچا عکس نہیں۔نئی تاریخیت ادب اور تاریخ اور ان دونوں کے ربط باہم کے ان تصورات کے حامل ہے، جو ساختیات اور پس ساختیات نے دیئے ہیں۔نئی تاریخیت میں ادب اور تاریخ دونوں متن اور ڈسکورس ہیں اور یہی حقیقت دونوں کو ایک ناگزیر منطقی رشتے میں باندھتی ہے۔'' 18

مزید لکھتے ہیں:

''نئی تاریخیت میں تاریخ سے مراد کسی ایک عہد کا سیاسی وسماجی واقعاتی منظر نامہ نہیں ہے۔نئی تاریخیت اصلاً تاریخیت کو ایک منہاجیاتی اصول کے طور پر بروئے کار لاتی ہے، جس کے مطابق کسی بھی شئے، مظہر یا واقعے کو اس کے تناظر سے منسلک کیا جاتا اور اس کی علامتی وحقیقی قدر ومعنویت متعین کی جاتی ہے، چنانچہ تاریخ کے تصور میں تمام ثقافتی وسماجی متون شامل ہو جاتے ہیں۔نئی تاریخیت ایک عہد کے کسی ادبی متن کو اس عہد کے کسی بھی متن کے متوازی رکھتی اور دونوں میں کارفرما مشترک ''حکمت عملیوں'' کو نشان زد کرتی اور ان کا تجزیہ کرتی ہے۔'' 19

شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضمون ''قرأت، تعبیر، تنقید'' میں نئی تاریخیت کے دو نکتوں کو بیان کرتے ہوئے پریم چند کے افسانے بڑے گھر کی بیٹی کا جائزہ لیا ہے اور شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ جائزہ دوسرے ناقدین کی تحریروں کے مقابلے میں قدرے غنیمت ہے۔نئی تاریخیت کے متعلق لکھتے ہیں:

''نئی تاریخیت'' کے بنیادی نکتے صرف دو ہیں۔اول یہ کہ کسی فن پارے کا مصنف اپنے زمانے کے اقتدار دار طبقے کے خلاف کوئی موقف اختیار کرتا نظر آتا ہے کہ نہیں؟ یعنی کیا مصنف اپنے زمانے کی سرمایہ دار اور غیر انقلاب پسند طاقتوں کی رایوں کا محکوم تھا یا اپنی آزاد رائے بھی رکھتا تھا؟ اور دوسرا یہ کہ کیا مصنف نے یہ رویہ شعوری طور پر اختیار کیا ہے، یا

مصنف کے ارادے کے بغیر یہ رویہ اس کے فن پارے میں جھلکتا ہے؟لہذا''نئی تاریخیت'' کسی فن پارے کو اپنے زمانے کا پابند لیکن جدید تصورات کا حامل قرار دینا چاہتی ہے۔'' 20

اس کے علاوہ ڈان ای۔وین کا مضمون''نئی تاریخیت'' بھی اہمیت کا حامل ہے۔جس کا ترجمہ فرحت احساس نے کیا ہے۔ڈان ای۔وین نے ثقافتی مطالعات کے طریقہ کار کو مشل فوکو کے کام سے اخذ کر کے اس کی شناختی خصوصیات کو بیان کیا ہے۔لکھتے ہیں:

''ثقافتی تاریخ میں تجزیے اور تعبیر کی بنیادی اکائیوں کے طور پر تصورات کی جگہ اقتداری رشتوں کو اہمیت دینا،جس کے نتیجے میں سرپرستی،قبیلائی یا خاندانی اقتدار اور اس کے جواز،جدید قومی ریاست کی تشکیل میں ثقافت کے کردار،جدید ثقافت میں ادبی پیداوار اور تصنیفی سرگرمی کے ایک خاص کردار،اجتماعی اور ذاتی اسپیس کے علاوہ دائروں کی تشکیل وغیرہ امور کو مرکزی اہمیت حاصل ہوئی۔

(۲)مختلف انواع کے متون (غیر مستند/مستند،اعلا کلچر/عوامی کلچر،دستاویزی/افسانوی) کے درمیان مراتب اور تضادات سے انکار کا رجحان۔

(۳)یہ مفروضہ کہ کسی خاص تاریخی لمحے میں،ڈسکورس کے مختلف طریقوں(مثلاً قانون ،دینیات،فلسفۂ اخلاق،ادب ،آرٹ،فن تعمیر، نقشی نگاری، کوروگرافی، کوریوگرافی کاسٹیوم،اسٹیج ڈیزائن،سائنس کے مختلف شعبہ وغیرہ) کا خودمختار ہونا ممکن ہوتو بھی شاذ ہی ایسا ہوتا ہے،اور یہ کہ کسی خاص شعبہ ثقافت کا احاطہ کرنے والے ڈسکورسوں کی ایک دوسرے میں نفوذ کرنے والی سرحدوں کا مطالعہ کر کے،کوئی بھی عالم اس خاص ثقافت میں موجود تمام ڈسکورسوں کو ترتیب دینے والے نظریاتی اشاروں(Codes) کو سمجھ سکتا ہے۔

(۴)بلاغت کی تدبیروں اور حربوں پر توجہ مرکوز کرتے ہوئے اس وسیع تر شعبہ ثقافت کا علامتی مطالعہ اور اس کے نتیجہ میں علامت کی تاریخ میں دلچسپی کی تجدید،جو وضاحتی ہونے کے بجائے تنقیدی ہو۔

(۵)مذکورہ تمام باتوں سے تعلق رکھنے والا یہ غالب مفروضہ کہ ڈسکورس اور نمائندگی،شعور کا

محض انعکاس یا اظہار ہونے کے بجائے خود شعور ہیں ،لہذا ثقافت ،تاریخ کی ایک سرگرم قوت ہے۔'' 21

درج بالا اقتباسات کی روشنی میں متن کا مطالعہ ثقافتی حوالوں (نئی تاریخیت) کے پیش نظر کیا جائے تو ناول تنقید کے مزید امکانات پیدا ہو سکتے ہیں۔پس ساختیات میں ردتشکیل کے متعلق گفتگو کی جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ لاتشکیل متن کی قرأت کا ایک طریقہ کار ہے جس میں کسی بھی متن میں موجود افتراقی رشتوں کے پیش نظر معنی کی مرکزیت کو Deconsruct کیا جاتا ہے اور بتایا جاتا ہے کہ معنی کا کوئی مرکز نہیں ہوتا اور ردتشکیل کے ذریعے معنیاتی وحدت کو توڑا جا سکتا ہے۔اس ضمن میں ژاک دریدا (Jacques Derrida 1930-2004) نے اپنی کتاب Of Grammatology، Writing and Defference اور Speech and Phenomenon میں تفصیل سے بحث کی ہے کیوں کہ دریدا ہی اس طریقہ کار کا موجد ہے۔اس نے Binary Oppositions کے ساتھ دوسری اصطلاحوں کے استعمال سے کئی متون کا لاتشکیلی مطالعہ کر کے اس کو ادب میں رائج کیا ہے۔اس طرز نے معانی ومفاہیم کی نئی جہتیں فراہم کیں۔دریدا کے اس طریقۂ مطالعے نے اردو داں طبقے کو بھی متاثر کیا۔لہذا اردو ادب میں بھی ردتشکیل کے متعلق کئی اہم مضامین قلم بند کیے گئے۔گوپی چند نارنگ لکھتے ہیں:

''ردتشکیل (Deconstruction) سے مراد متن (Text) کے مطالعے کا وہ طریقہ کار ہے جس کے ذریعہ نہ صرف متن کے متعنیہ معنی کو بے دخل (undo) کیا جا سکتا ہے بلکہ اس کی معنیاتی وحدت کو پارہ پارہ بھی کیا جا سکتا ہے۔ردتشکیل کو بالعموم پس ساختیات کا حصہ سمجھا جاتا ہے۔کیونکہ ردتشکیل ،سوسیئر کے تصورات ، نیز ان تصورات کو بنیاد بناتی ہے جنھیں ساختیات نے پیش کیا ہے لیکن وہ انہیں پلٹ بھی دیتی ہے۔ردتشکیل اصلاً شدید نوعیت کا بت شکن رویہ ہے۔اس کے نزدیک کوئی اصول یا کوئی مفروضہ مقدس نہیں ہے۔'' 22

ناصر عباس نیر ردتشکیل کے متعلق لکھتے ہیں:

''ساخت شکن قرأت تہہ در تہہ قرأت ہے۔یہ قرأت ایک معنی کو منکشف کرتی ہے تو اس معنی کی 'سطح' کے نیچے سے نئے معنی کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔جس کے آگے پہلے معنی کا چراغ

گل ہونے لگتا ہے اور یہی کچھ نئے معنی کے ساتھ دہرایا جاتا ہے۔ کسی متن کا ساخت شکن مطالعہ کرتے ہوئے قاری متن میں موجود Aporia یعنی (Gap) سے دوچار ہوتا ہے۔ متن کچھ کہنا چاہتا ہے مگر معنی آفرینی کا عمل کچھ اور باور کرانے لگتا ہے۔ یعنی ایک طرف متن کا منشا ہوتا ہے تو دوسری طرف متن کی قرأت کا عمل ہوتا ہے۔ تاہم واضح رہے کہ متن کا منشا بھی قرأت سے ہی منکشف ہوتا ہے۔'' 23

ان کے علاوہ قاضی افضال حسین نے بھی لاتشکیل کے حوالے سے گفتگو کی ہے۔ قاضی افضال حسین کا مضمون ''طاؤس چمن کی مینا، تاریخ کی لاتشکیل'' سے لاتشکیل کے چند بنیادی نکات کو سمجھا جا سکتا ہے لیکن Deconstruction کے اہم پہلوؤں کو بنیاد بناتے ہوئے کسی بھی ناول کا مطالعہ اردو ادب میں نہیں کیا گیا ہے۔ لہذا کسی بھی متن (ناول) پر رد تشکیل کے اطلاقی پہلوؤں سے بحث کرتے ہوئے ہی لاتشکیلی عناصر کو سمجھا جا سکتا ہے اور ناول تنقید کے مزید امکانات وجود میں آسکتے ہیں۔ ناول تنقید کے متعلق یہ کہا جا سکتا ہے کہ روایتی طریقہ کار کو ملحوظ رکھتے ہوئے اردو ناولوں کا مطالعہ کرنا متن کی تفہیم میں اب خاص اہمیت کا حامل نہیں رہا کیوں کہ زندگی میں ہونے والے روز بہ روز انکشافات نے فکشن میں بھی اپنی جگہ بنالی ہے۔ جس کے سبب طرز اظہار کی متعدد نوعیتوں کی ادب میں شمولیت ناگزیر ہے لہذا ان تمام پوشیدہ عناصر اور مضمرات کو واضح کرنے اور ان کا جائزہ لینے کے لیے نظریاتی اور فنی مباحث کو عمل میں لانا ہوگا اور ناول کا تجزیہ اس انداز سے کرنا ہوگا جس سے ناول تنقید کے دیگر امکانات بھی ظاہر ہو سکیں۔

ناول تنقید کے موجودہ منظرنامے پر نظر ڈالی جائے تو اس کی دگرگوں حالت کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ معدودے چند، اکثر ناقدین نے ناول کے حوالے سے کسی نئی بحث کا آغاز نہیں کیا ہے اور وہی پیش پا افتادہ طریقہ کار کو ذہن میں رکھتے ہوئے مضامین قلم بند کیے ہیں۔ ناول کے پیش نظر کئی نقادوں کے مضامین بنیادی مباحث کی تفہیم میں اہمیت کے حامل ہیں لیکن اس پر مزید گفتگو نہ کرنا ناول تنقید کا المیہ ہے۔ واضح رہے کہ اردو ناول میں فن کی سطح پر بہت کم تجربے کیے گئے محض چند ناول نگاروں کے یہاں ساخت کی تشکیل اور بیانیہ طریقہ کار میں نئے تجربات دیکھنے کو ملتے ہیں جو اردو ناول کی تاریخ میں ایک اہم اضافے کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن اس کا مطلب یہ

نہیں ہے کہ اردو ناول کے ایک بڑے سرمایے کو رد کر دیا جائے بلکہ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ بیسویں صدی کے اردو ناولوں میں جو تجربات کیے جا چکے ہیں یا اظہار کے جن طریقوں سے استفادہ کیا گیا ہے وہ اس زمانے کی ضرورت کے مطابق تھا اب ان کی جگہ بیان کے دیگر طرز کو ملحوظ رکھ کر ناول تشکیل دیا جائے لہذا ناول تنقید کے مزید امکانات کی طرف توجہ دینے کے ساتھ ساتھ اردو ناول کو نئے تجربات سے ہمکنار کر کے اس کے ذخیرہ کو وسیع کیے جانے کی بھی اشد ضرورت ہے۔

حواشی

1 کریم، ارتضی۔ فکشن کی تنقید، دہلی: تخلیق کار پبلشرز، 1996 ص 389

2 فاروقی، احسن۔ ہاشمی، نورالحسن۔ ناول کیا ہے، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2006 ص 135

3 کریم، ارتضی۔ قرۃالعین حیدر ایک مطالعہ (مرتبہ) دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2016 ص 121

4 فاروقی، شمس الرحمٰن۔ افسانے کی حمایت میں، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 2006 ص 109,110

5 فکشن کی تنقید کا المیہ، وارث علوی، سٹی پریس بک شاپ کراچی پاکستان، 2000 ص 85

6 اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار، نیلم فرزانہ، براؤن بک پبلی کیشنز نئی دہلی 2014 ص 181

7 ایضاً، ص 181

8 کریم، ارتضی۔ قرۃالعین حیدر ایک مطالعہ (مرتبہ) دہلی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس 2016، ص 378, 377

9 شب خون الہ آباد (ماہنامہ)، اپریل، جلد 23، 1968 ص 77, 76

10 غیاث الدین، محمد۔ نذر قاضی عبدالستار (مرتبہ) دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2006 ص 211

11 فاروقی، شمس الرحمٰن۔ افسانے کی حمایت میں، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 2006 ص 55,56

12 قاسمی، ابوالکلام۔ نظریاتی تنقید مسائل ومباحث (مرتبہ) علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2006 ص 256

13 قاسمی، ابوالکلام۔ نظریاتی تنقید مسائل ومباحث (مرتبہ)، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2006 ص 269

14 قاسمی، ابوالکلام۔ معاصر تنقیدی رویے، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2007 ص 54

15 قاسمی، ابوالکلام۔ معاصر تنقیدی رویے، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2007 ص 282,283

16 حسین، قاضی افضال۔ تحریر اساس تنقید، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2009 ص 147

17 پروین، طاہرہ۔ جدید شاعراتِ اردو، نئی فکر نئے راستے (مرتبہ)، الہ آباد: انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز، 2005، ص 24,25

18 نیر، ناصر عباس۔ جدید اور مابعد جدید تنقید؛ مغربی اور اردو تناظر میں، نئی دہلی: ایم۔ آر پبلی کیشنز، 2015، ص 246

19 ایضاً، ص 257

20 حسین، قاضی افضال۔ متن کی قرأت (مرتبہ)، علی گڑھ: شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، 2007 ص 38

21 تنقید (ششماہی) علی گڑھ،،شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی،2006 ص243

22 نارنگ، گوپی چند۔ساختیات پس ساختیات اور مشرقی شعریات،نئی دہلی:قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،2004 ص204

23 نیر، ناصر عباس۔جدید اور مابعد جدید تنقید:مغربی اور اردو تناظر میں،دہلی:ایم۔آر پبلی کیشنز، 2015 ص217

اردو ناول میں تاریخ کے تجربات

چند ناولوں کے حوالے سے

اردو ناول کی روایت میں تاریخ کو موضوع بناتے ہوئے کئی اہم ناول تخلیق کیے گئے جن میں تاریخی واقعات کی بنیاد پر اظہار کے تخلیقی طرز عمل یا تخلیقی وسائل کو ملحوظ رکھتے ہوئے ناول کا متن تشکیل دیا گیا اور تاریخ سے متعلق تمام لوازمات لامحالہ اس میں شامل ہوتے چلے گئے، جس سے تاریخی ناول وجود میں آیا۔ تاریخ اور ناول دراصل دو ایسی بڑی اصطلاح ہیں جو اپنے اندر نہایت وسعت اور کشادگی رکھتی ہیں لیکن اس کے باوجود دونوں اپنی متعین کردہ ترجیحات اور صفات کی پابند ہیں۔ ناول اور تاریخ دونوں بیانیہ صنف ہیں جس میں واقعات کو بیان کیا جاتا ہے لیکن واقعات کو بیان کرنے کی نوعیت دونوں اصناف میں مختلف ہوتی ہے۔ ناول کا راوی واقعے کو تخیل کی بنا پر تشکیل دیتا ہے جس میں موضوعیت subjectivity کو اہمیت حاصل ہوتی ہے جب کہ مورخ یا تاریخ دان ماضی کے واقعے کے بیان میں معروضیت objectivity کو ملحوظ رکھتا ہے۔ تاریخ کی تشکیل میں ماضی کے واقعات کا بیان جوں کا توں کر دیا جاتا ہے جو حقیقی اور مستند ہوتا ہے، اس کے مقابلے میں ناول کے واقعے کی محض بنیاد، کسی حقیقی خیال پر ہوتی ہے اور باقی تمام یا اکثر جزئیات غیر حقیقی اور غیر مستند ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر تاریخ داں یہ بیان نہیں کر سکتا کہ 'اکبر بادشاہ نے آسمان کی جانب نظر اٹھائی تو اس نے محسوس کیا کہ جلد ہی بارش شروع ہونے والی ہے' یا وہ اس طرح کا کوئی بیان قلم بند نہیں کر سکتا کہ 'بادشاہ غم سے نڈھال رات بھر اپنے بستر پر کروٹیں بدلتا رہا' لیکن ناول نگار تخیلاتی طور پر اس بات کو اپنے نقطہ نظر سے جس انداز سے چاہے بیان کر سکتا ہے۔ ناول میں

تاریخی واقعے کے بیان میں، راوی کے لیے یہ ضروری ہوتا ہے کہ وہ سپاٹ بیانیہ طرز اختیار نہ کرکے، تاریخی کرداروں کی نفسیات ان کے احساسات وجذبات، حرکات وسکنات، عمل اور ردعمل کو دکھائے جس سے ان کے کردار کو بخوبی سمجھا جاسکے کیوں کہ ناول کے متون میں بیان کردہ کسی تاریخی شخصیت کی صفات اور خصوصیات کا بیان تاریخی متون کے مقابلے میں زیادہ باا ثر ثابت ہوتا ہے جو قاری کے جذبات کو انگیز کرتا ہے اور یہ تاثیر اور اثر انگیزی ناول اور تاریخ میں امتیاز قائم کرتی ہے۔ ناول اور تاریخی واقعے کے بیان میں showing اور Telling کا فرق بھی ہوتا ہے ناول میں واقعات کو متفرق انداز میں ''دکھایا'' جاتا ہے جب کہ تاریخی متون میں مورخ واقعے کے بیان میں محض ''بتانے'' کے طریقۂ کار کا پابند ہوتا ہے۔ تاریخی واقعے کا جائے وقوع کسی مخصوص حقیقی زمان ومکاں سے تعلق رکھتا ہے جب کہ تاریخی ناول کے واقعے کا جائے وقوع راوی کے تعین کردہ زمان ومکاں کا بھی پابند ہوسکتا ہے اور تاریخی واقعات کے اصل مقامات یا جائے وقوع کا بیان بھی کرسکتا ہے۔ اس لیے زمان ومکاں راوی کی ترجیحات کا پابند ہوتا ہے۔ الغرض تاریخی ناول تحریر کرتے وقت راوی درج بالا تمام نکات کو ہم آہنگ کرکے ایک ایسا متن تشکیل دیتا ہے جس کی بنیاد تو تاریخی واقعے پر ہوتی ہے لیکن اس واقعے کے بیان میں وہ اظہار کے تخلیقی وسائل سے استفادہ کرتا ہے اور ایک تاریخی ناول وجود میں آتا ہے۔

تاریخ اور فکشن کے فرق کو ناصر عباس نیر یوں بیان کرتے ہیں:

"At first glance,literary fiction and history indeed appear to be at loggerheads. As the word fiction suggests, it is a work of imagination — an untrue, unreal, purely fabricated story. On the other hand, the discipline of history cannot be imagined without facts that are verifiable by authentic sources and abide by laws of causality."1

ترجمہ: پہلی نظر میں ادبی فکشن اور تاریخ یقینی طور پر دست وگریباں نظر آتے ہیں، جیسا کہ لفظ فکشن سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ تخیلاتی عمل ہے، جھوٹی، غیر حقیقی، خالصتاً من گھڑت

کہانی۔ دوسری طرف مستند ذرائع سے تصدیق شدہ حقائق اور علل واسباب کے قوانین کی پابندی کے بغیر تاریخ کے مضمون کا تصور بھی مشکل ہے۔

اردو کے تاریخی ناولوں کا مطالعہ کیا جائے تو واضح ہوتا ہے کہ ان میں تاریخی احوال وکوائف اور تاریخی کرداروں کی تشکیل میں مختلف النوع طرز بیان اختیار کیا گیا ہے۔ اردو کا پہلا تاریخی ناول عبدالحلیم شرر کا ''فردوس بریں'' ہے۔ یوں تو ہمارے سامنے تاریخی ناول کی ایک طویل فہرست موجود ہے لیکن ان میں چند ناولوں کے انتخاب سے اس مضمون کو ترتیب دیا گیا ہے۔ واضح رہے کہ اس مضمون کا مقصد تاریخی ناول کی فہرست سازی کرنا نہیں بلکہ تاریخی ناول میں واقعے کی تشکیل، کردار سازی اور بیان کے طریقوں پر روشنی ڈالنا ہے اور یہ دیکھنا ہے کہ ناول نگار نے تاریخی عناصر کی پیش کش میں کن قواعد وضوابط کو مدنظر رکھا ہے۔

عبدالحلیم شرر کا ناول ''فردوس بریں'' تاریخ کی واقعہ سازی کے اعتبار سے اہمیت کا حامل ہے۔ خلافتِ عباسیہ کا دورِ حکومت، اسلامی تاریخ کا ایک سنہری دور کہلاتا ہے لیکن اس کے پسِ پردہ مسلم معاشرے میں مذہبی عقائد کی آڑ میں جو سازشیں اور ریشہ دوانیاں چل رہی تھیں اور جو مسلم معاشرے کے زوال آمادگی کا سبب بن رہی تھیں، شرر نے اس کی بہت اچھی عکاسی کی ہے۔ اس ناول میں حسین اور زمرد کی محبت کے پس پردہ حسن بن صباح کی مصنوعی جنت کا راز فاش کیا گیا ہے۔ حسن بن صباح کی جنت کا واقعہ ایک تاریخی واقعہ ہے۔ جس میں حسن پرست نوجوانوں کو نشہ آور چیز کھلا کر جنت میں لے جایا جاتا تھا جہاں وہ حسین دوشیزاؤں سے سرور وانبساط حاصل کرتے، اس کے بعد ان کو واپس بھیج دیا جاتا لیکن وہ دوبارہ ان حسین عورتوں سے وصال کی خواہش ظاہر کرتے تو انھیں اشخاص کو اندر جانے کی اجازت ہوتی جو حسن بن صباح کی مرضی کے مطابق کسی عباسی خلیفہ یا کسی بڑی شخصیت کے قتل پر آمادہ ہو جاتا۔ اس تاریخی واقعے کو راوی نے اظہار کے تخلیقی وسائل کے ذریعے ناول کے قالب میں ڈھالا ہے۔ جس میں تشکیل دیے گئے واقعات کا پس منظر تاریخی ہے لیکن اس کی پیش کش کا طریقہ تخلیقی اور کردار فرضی ہیں۔ ناول میں قصے کی ابتدا اس انداز سے ہوتی ہے:

''اب تو ۶۵۱ھ ہے۔ مگر اس سے ڈیڑھ سو سال بیشتر سیاحوں اور خاصیۂ حاجیوں کے لیے

وہ کچی اور اونچی نیچی سڑک نہایت ہی اندیشہ ناک اور پر خطر تھی جو بحرِ خزر (کیسپین سی) کے جنوبی ساحل سے شروع ہوتی ہے۔" 2

اس اقتباس کی ابتدا میں بیان کردہ جملہ ایک راوی کا تخلیق کردہ ہے جب کہ تاریخ داں اس قسم کے بیان کا متحمل نہیں ہوسکتا کیوں کہ ناول میں راوی ۱۵۱ھ سے تقریباً ڈیڑھ سو سال قبل کی صورت حال کا بیان کرنے میں آزاد ہے لیکن مورخ پیش آنے والے واقعات کے زمانی عرصے کا بیان معروضی انداز سے کرتا ہے، اس کا کوئی بھی بیان قیاس پر مبنی نہیں ہوتا مگر حوالہ جاتی ہوسکتا ہے۔ اس ناول میں بیان کیے گئے واقعات تاریخی حقائق کو واضح کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں جس کے لیے راوی نے جگہوں کا ذکر ان کے اصل نام سے کیا ہے تاکہ رونما ہونے والے اس واقعے کو تاریخی طور پر سمجھا جاسکے۔ ناول کے آغاز سے ہی حسن بن صباح کی مصنوعی جنت اور اس کے متعلقات کو بلواسطہ طرز میں بیان کیا گیا ہے جس کی جھلکیوں نے آگے کے لیے ایک فضا اور ماحول تیار کردیا ہے۔ حسین اور زمرد ناول کے مرکزی کرادر ہیں۔ زمرد کی خوبصورتی کا بیان راوی نے اس طریقے سے کیا ہے کہ اس پر کسی پری یا حور کا گمان ہونے لگتا ہے جو تاریخی واقعے کے بنیادی پہلوؤں کی جانب روشنی ڈالتا ہے کہ جنت میں موجود پریاں اصل نہیں بلکہ زمرد کی طرح حسین وجمیل عورتیں تھیں جنھیں قید کر کے اپنے مقصد کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ لہذا یہاں یہ کہا جاسکتا ہے کہ جس طرح ہر ناول کا بیان اس کے موضوع کا رہین منت ہوتا ہے اسی طرح کسی ناول کی روئداد یا Description بھی اپنے موضوع اور واقعے کا پابند ہوتا ہے جو واقعے میں درپیش احوال وکوائف کو واضح کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ روئداد کی بھی کئی قسمیں ہوتی ہیں، یہاں روئداد سے مراد وہ Description ہے جو واقعے کے تاریخی حقائق کو واضح کرنے کے لیے تشکیل دیا گیا ہے اسی لیے زمرد کے حسن کا طرز بیان ایسا ہے جیسے کسی پری پیکر کا ہوتا ہے جس سے تاریخی احوال کی ایک جہت سامنے آتی ہے۔ مثال ملاحظہ ہو:

"دوسرے پر ایک اٹھارہ انیس برس کی پری جمال ہے۔ موٹے موٹے کپڑے اور بھدے پوستین اس کے زاہد فریب حسن کو بہت کچھ چھپا رہے ہیں مگر ایک مہ وش کی شوخ ادائیاں کہیں چھپائے چھپی ہیں۔ جس قدر چہرہ کھلا ہے۔ حسن کی شعاعیں دے رہا ہے اور دیکھنے

والے کی نظر کو پہلا ہی جلوہ یقین دلا دیتا ہے کہ ایسی نازنین و حسین پھر نظر نہ آئے گی۔ ہماری آفت روزگار مہ جبیں ایک زرد ریشمی پاجامہ پہنے ہے۔۔۔

گول آفتابی چہرہ جیسا کہ عموماً پہاڑی قوموں میں ہوتا ہے اور کھنچے ہوئے سرخی کی جھلک دینے والے گال، بڑی بڑی شربتی آنکھیں، لمبی نوکدار پلکیں، بلند پیشانی مگر کسی قدر پھیلی ہوئی، نازک نازک اور خمدار ہونٹ، باریک اور ذرا پھیلی ہوئی باچھیں، چھوٹے سے سانچے میں ڈھلی ہوئی نوک دار ٹھڈی شرگیں اور معمولاً جھکی ہوئی نظروں کو ساتھ شوخ اور بے چین چشم وابرو اور اس تمام سامانِ حسن کے علاوہ تمام اعضاء و جوارح کا غیر معمولی تناسب ہر شخص کو بے قرار کر دینے کے لیے کافی ہے۔'' 3

داستان کی روایت میں عام طور پر مرکزی کردار کی تشکیل میں ہیرو کو تمام خوبیوں کا مجسمہ بنا کر پیش کیا جاتا تھا چوں کہ داستان گو کا مقصد اس ہیرو یا مرکزی کردار کے ذریعے تمام برائیوں کا خاتمہ کرنا ہوتا تھا لہٰذا اس کردار میں نیکی، ہوشیاری، عقلمندی، تحمل، دوراندیشی وغیرہ جیسی صفات کا ہونا لازمی تھا لیکن ناول میں کردار کی تشکیل و تنظیم کا یہ طریقہ کار تبدیل ہوا جس کا بنیادی مقصد انسان کو ایک فطری اور حقیقی انسان بنا کر پیش کرنا تھا اس اعتبار سے غور کیا جائے تو واضح ہوتا ہے کہ ناول میں موجود حسین کا کردار اپنی محبوبہ زمرد کو بچانے کے لیے ایک عظیم شخصیت کو قتل کر دیتا ہے یہاں اس کردار کی خصوصیات (منطقی/فطری)، داستان کے کردار کی خصوصیات کے مقابلے میں تضاد کی حیثیت رکھتی ہیں جو ناول کا وصف خاص ہے۔ تاریخی واقعے کے اسرار و رموز کو بیان کرنے اور حقیقی نکتے تک پہنچنے کے لیے راوی نے شیخ شریف علی وجودی کے کردار کی پیشکش میں متضاد عوامل کو ملحوظ رکھتے ہوئے توازن برقرار رکھا ہے۔ اس کردار کی متحارب قوتیں قصے کو پایدار بناتی ہیں اور آگے آنے والی صورت حال میں حسین کا عمل اور ردعمل، اس کردار (شیخ وجودی) کی شخصیت اور طرز بیان کی سحر انگیزی پر منحصر ہے جو تاریخی واقعے کے ارتقا میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ شیخ علی وجودی کے بیان سے ایک مثال اس طرح ہے:

''شیخ۔ حسین! مرید کے سر پر بڑی نازک ذمہ داری ہے۔ اس سے زیادہ نفس کشی کیا ہو سکتی ہے کہ انسان اپنے دل اور اپنی عقل کو اپنے افعال سے بالکل الگ کر دے مگر تو غور کرے گا تو

معلوم ہو جائے گا کہ یہ احکام الٰہی اور رفتار زمانہ کے بالکل موافق ہے۔ جن کاموں کی تعمیل خضر نے کی اور جن میں موسیٰ سے مدد لی ان کا باطنی پہلو صرف خضر کے دل میں تھا اور موسیٰ کی نیت میں وہ قطعی معاصی تھے مگر یہ نہیں کہہ سکتا کہ موسیٰ نے گناہ کیا اور اتنے بڑے کبائر میں شریک ہوئے ایسا کیوں ہوا۔ محض اس لیے کہ اس عالمِ باطنی میں خضر مرشد اور موسیٰ مرید تھے۔ اس کی تعمیل خود ظاہر پرستوں میں روز ہوتی رہتی ہے۔ طبیب بظاہر نہایت بار اور کمی دوا دیتا ہے اور مریض اگر چہ اس کے منافع سے بے خبر ہے۔ مگر بلا تامّل کھا لیتا ہے اور نتیجہ وہی ہوتا ہے اور وہی سمجھا جاتا ہے جو طبیب کی نیت میں ہے۔۔'' 4

شیخ وجودی کے اس بیان سے حسین نہایت متاثر ہوتا ہے اور آگے کی مہم اسی کے مطابق طے کرتا ہے جس میں اس کی سوچ اور اعمال، وجودی کے بیانات کے تابع ہوتے ہیں۔ درج بالا اقتباس سے تاریخی صورت حال کا اندازہ تو لگایا جا سکتا ہے لیکن اس اقتباس کے بیان کو تاریخ کا حصہ ہرگز قرار نہیں دیا جا سکتا کیوں کہ یہ بیان ناول کے ہمہ داں راوی کا ہے جو وجودی اور حسین کے درمیان ہونے والی گفتگو کو آزادانہ بیان کر سکتا ہے کیوں کہ ان دونوں کے علاوہ وہاں کوئی تیسرا شخص موجود نہیں ہے جب کہ مورخ کے لیے ضروری ہے کہ یا تو یہ بیان اس نے موجود شخص سے سنا ہو یا وہ اس جگہ خود حاضر رہا ہو۔ بعد ازاں قصے کو نتائج کی جانب لے جانے کے لیے راوی، حسین سے چند ایسے جملے (ص ۱۰۲) ادا کرواتا ہے جس سے امام قائم قیامت (خورشاہ) اس سے ناراض ہو جاتے ہیں اور حسین اور بلغان خاتون کے لیے زمرد کا خط اختتامی مراحل کا آغاز کرتا ہے۔ لہٰذا فردوس بریں میں بیان کردہ تاریخی واقعے کو مختلف عناصر کی کارفرمائی سے ناول کے قالب میں ڈھالا گیا ہے۔

عزیز احمد اردو ناول نگاری میں محتاج تعارف نہیں ہیں۔ ان کے کئی ناول اردو ادب کے اہم سرمایے میں شمار ہوتے ہیں۔ عزیز احمد کا تاریخی ناول ''جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں'' نہایت اہمیت کا حامل ہے۔ اس میں تیمور لنگ، اس کی اہلیہ اولجائی اور اس کے بھائی سلطان حسین کے آپسی روابط و تعلقات کو تاریخ کے پس منظر میں بیان کیا گیا ہے۔ سلطان حسین اور تیمور لنگ کے جد امجد ایک ہی تھے لیکن سلطان حسین، آل چنگیز میں سے ہونے کے سبب بادشاہت کا حقدار تھا

مگر حکومت حاصل کرنے کے بعد سلطان حسین کی ریشہ دوانیاں ،اس کے اور تیمور کے درمیان جنگ کا باعث بنتی ہیں ۔ناول کا زمانی دورانیہ محض دو دن کے عرصے کو محیط ہے جو اردو کے تاریخی ناول میں شاید پہلا کامیاب تجربہ ہے۔اس میں واقعے کی تشکیل کا طریقہ کار بالکل مختلف ہے۔ ابتدا میں قصے کا آغاز علامتی پیرایے میں کیا ہے۔جس کا پہلا جملہ ہی ناول کے نقطہ عروج کی جانب اشارہ کرتا ہوا نظر آتا ہے کہ ''ویران مینار کی سیڑھیوں پر شکست خوردہ تاجدار کو انجام کا انتظار تھا''۔ عام طور پر کسی ناول کا ہیرو خواہ وہ خوبیوں کا مجسمہ ہو یا خامیوں کا پیکر ،ناول کی بنیاد ہوتا ہے۔جس کی زندگی کے مراحل ہی پلاٹ کی تشکیل کرتے ہیں اسی لیے فوری ذہن یہاں یہ قبول کر لیتا ہے کہ تاجدار ہی ناول کا مرکزی کردار ہے لیکن جیسے ہی قصہ آگے بڑھتا ہے تو احساس ہوتا ہے کہ ناول کے دوسرے کرداروں کے عمل ،ردعمل میں یہ تاجدار یعنی سلطان حسین ایک اہم ماخذ کی حیثیت رکھتا ہے اور بنیادی کردار ہوتے ہوئے بھی ضمنی کردار محسوس ہونے لگتا ہے جو بلا واسطہ اور بلواسطہ دیگر کرداروں سے منسلک ہے۔ناول کے اس ابتدائی جملے میں یہ الفاظ ''شکست خوردہ تاجدار'' بیانیہ میں ابہام پیدا کرتے ہیں جس سے سلطان حسین کے مظلوم و بے کس ہونے کا گمان ہوتا ہے اور یہ تاثر تقریباً نصف ناول کی قرأت تک قائم رہتا ہے۔ناول کا ابتدائی اقتباس اس طرح ہے:

> ''ویران مینار کی سیڑھیوں پر شکست خوردہ تاجدار کو انجام کا انتظار تھا۔قزل قم اور قراقم کی شطرنج پر ایک ایک کر کے سب مہرے پٹ چکے تھے۔شہ مات پر شہ مات ،بامیان کے اسپ اور کابل کے پیادے سب نثار ہو چکے تھے۔قرشی میں امیر موسیٰ کا رخ کب کا کام آچکا تھا ،توران کے اشتر اور منگول فرزیں اور شاہ اکیلا تھا،زچ ہو چکا تھا مگر جنگ کی شطرنج کھیل کی شطرنج سے الگ تھی ۔زش ہونے پر بھی ملک الموت کے پروں کی پھڑ پھڑاہٹ اسی طرح سنائی دیتی تھی اور اب شنگیز کی نسل کے آخری جلائر تاجدار سلطان حسین کو اس کا انتظار تھا کہ اس ویران مینار میں اس کے آر پار ہڈیوں تک پہلے کونسا حربہ پہنچے گا؟ چلچلاتی ہوئی دھوپ میں چکر لگاتے ہوئے کرگسوں کی چونچیں یا تیمور کے کسی سپاہی کا خنجر۔'' 5

درج بالا اقتباس تیمور کے ظالم ہونے کی بخوبی گواہی دے رہا ہے لیکن سبب و نتیجے کی یہ درمیانی کڑی ہے جو اگر کچھ واضح کر رہی ہے تو بہت کچھ پوشیدہ بھی رکھ رہی ہے۔ قصے کے ارتقائی

منازل میں تیمور کے کردار کے رموز و نکات اور عمل و ردعمل، راوی کے بیان پر مشتمل نہیں ہے۔جس سے اس بات کا اندازہ لگایا جا سکے کہ تیمور لنگ کا کردار ناول کے کینوس پر کس قسم کا ہے بلکہ اس کے کردار کے بنیادی محرکات کو جن جہات کے ذریعے ظاہر کیا گیا ہے وہ اس کے مکالمے اور خیالات کا بہاو ہے، ایسا بہاو، جو فلیش بیک کے قصوں سے واضح ہوتا ہے اور فلیش بیک کے واقعات کے بیان میں جزئیات اور حشو و زوائد سے گریز کرتے ہوئے بلاواسطہ قصے کے ان اسباب و علل پر روشنی ڈالنا مقصود ہے۔جس سے تیمور کی بادشاہت اور سلطان حسین کے قید و بند کے پسِ پردہ اصل وجوہات کا ادراک ہو سکے، لیکن تیمور کے ان خیالات میں سلطان حسین اور اس کے درمیان اخوت و موانست اور ان کے بہتر تعلقات کے ابتدائی احوال کا ہی علم ہو پاتا ہے جو بعد کے ماحول کو سمجھنے کے لیے سازگار ہوتا ہے۔(جب کہ ان کے درمیان تفرقات کا بیان دوسرے کردار کے ذریعے کیا جاتا ہے اس کا ذکر آگے آئے گا) اس عمل میں قصے کو تسلسل سے بیان نہ کرتے ہوئے، وقتاً فوقتاً یہ جملہ دہرایا گیا ہے کہ ''اور پھر اسے یاد آیا، اور پھر اس نے یاد کیا، اور پھر وہ یاد کرتا ہے'' جس سے تیمور کی موجودگی کا احساس برقرار رہتا ہے، جابجا راوی کی مداخلت نے بیان کو دلچسپ بنا دیا ہے ۔بیان کے اس طرزِ اظہار میں وقت کی کارفرمائی کا دخل زیادہ ہے۔جس میں زمان/وقت کے پیچھے جانے اور واپس پلٹنے کا عمل، بیانیہ کو مستند بناتا ہے۔اقتباسات سے مثالیں اس طرح ہیں:

> ''تیمور نے اپنے خیمے میں لیٹے لیٹے گرم سمور کی تہہ کے اندر خانہ جنگی کے وہ تین سال یاد کیے کو کل کی بات معلوم ہوتے تھے۔۔۔
>
> اور پھر اسے غداری کی وہ شام یاد آئی جب اس کے چچا نے اسے قتل کرنے کی سازش کی تھی۔۔۔ 6
>
> ''تیمور نے یہ سب کچھ یاد کیا۔کس طرح ان دنوں اس کی قسمت سلطان حسین منسلک تھی لیکن آج اولجائی شہرِ سبز کے ایک باغ میں مٹی کے نیچے ابدی نیند سو رہی ہے اور پھر اس نے ایام میں تسلسل تلاش کی۔۔ 7
>
> ''اور پھر تیمور کو اپنے چچا حاجی برلاس کی موت یاد آئی۔۔۔ 8

مختلف اقتباسات میں سے منتخب کی گئیں یہ چند مثالیں ہیں اس کے علاوہ بھی اور کئی مثالیں

پیش کی جا سکتی ہیں۔اس ناول میں واقعات کا طریقۂ بیان، دیگر تاریخی ناولوں کے مقابلے میں منفرد ہے جس میں مورخ کی شکل میں واحد متکلم راوی (نظام الدین شامی) اور اس کا سامع امیر سیف الدین (امیر تیمور کا ساتھی) جو تیمور کی مہم پر اس کے ساتھ تھا واقعات کا چشم دید گواہ تھا، متکلم راوی کی خواہش پر تیمور اور حسین کے درمیان عداوت ومنافرت کے اسباب کو بیان کرتا ہے۔ واقعے میں مورخ کی آمد پر راوی کا بیان نہایت انوکھا ہے۔مورخ کو امیر تیمور نے اپنی تاریخی فتوحات کا احوال لکھنے پر مامور کیا تھا:

''اب گویا تیمور کی یادداشت سب کی یادداشت تھی مگر نظام الدین شامی نے بین السطور یہ لکھا۔'' 9

گویا اس جملے سے یہ بات واضح ہے کہ تیمور کو رونما ہونے والے جن احوال وکوائف سے واقفیت تھی ان کا علم دوسرے افراد کو بھی تھا مگر مصنف نے ان واقعات کو تیمور کی یادداشت کے توسط سے بیان نہ کر کے، دوسرے کرداروں کو مدنظر رکھا ہے۔اس سے کہانی کا منظر نامہ یکلخت تبدیل ہو جاتا ہے جو تاریخی ناول میں جدید طرز کی بنیاد ڈالتا ہے۔ واقعات کے بیان کا یہ پورا حصہ مکالماتی طرز پر تحریر کیا ہے۔سیف الدین اس واقعے کے بیان میں سے ایک اندھے راوی کو برآمد کر لیتا ہے یہاں سے قصے کی باگ ڈور اس راوی کے ہاتھ میں چلی جاتی ہے جو تیمور کی مہم کے دوران انھیں ایک عجیب وغریب قصہ سناتا ہے یہ قصہ بظاہر تو اضافی نظر ہوتا ہے تاہم بالواسطہ طور پر قاضی زین الدین (تیمور کے مشیرِ خاص) کے اس مبہم بیان کا جواب معلوم ہوتا ہے جس کا ذکر انھوں نے چاہ (کنواں) کے غیبی رازوں کے متعلق تیمور سے کیا تھا۔اس واقعے کے بعد قصہ زمانہ حال میں مراجعت کرتا ہے جہاں امیر تیمور اپنے خیمے میں موجود سلطان حسین کی سزا کے متعلق کوئی فیصلہ نہیں کر پا رہا تھا۔اپنے سازشی ذہن کے مطابق ایک سپاہی کے ہاتھوں جس کے بھائی کا قتل سلطان حسین نے کیا تھا موت کے گھاٹ اتروا دیتا ہے۔حالیہ تناظر میں قصے کا بیان یوں ہے:

''آج فتح حلب سے پہلے۔۔۔

لیکن الیاس خواجہ ادغلان کی یورش کے بہت بعد، حاجی برلاس اور بایزید جلائر کی موت کے بعد اس نخلستان میں سلطان حسین اور دلشاد آغا سے اچانک ملاقات کے بعد خوارزمیوں کی

غداری اور تعاقب کے بعد علی بیگ کی قید کے بعد، ویران اندھے کنویں میں اولجائی ترکان آغا کے اتارے جانے کے بعد، خدنگ جتہ سے لنگ آنے کے بعد قرشی کی لڑائی اور فتح کے بعد ۔۔اور ماہ نخشب کے افسانہ کے صدیوں بعد، اولجائی ترکان آغا کی موت کے بعد

ویران مینار کی سیڑھیوں پر جس شکست خوردہ تاجدار کو انجام کا انتظار تھا وہ اسیر تھا۔''10

اس حصے میں براہ راست تیمور کا ذکر نہ کرتے ہوئے گذشتہ تمام واقعات کو ایجاز کے ساتھ بیان کر کے ایک فضا تیار کی گئی ہے اور موخر الذکر جملے کی وہ باریکیاں اور نکات جو ناول کی ابتدا میں ظاہر نہ ہو سکی تھیں، ماضی کے تمام واقعات نے اس کی معنوی سطح کو تہہ و بالا کر دیا ہے اور اس کو deconstruct کر دیا ہے جس سے ناول کے ابتدائی جملے کی معنویت تبدیل ہو گئی ہے۔ یہی ایک ماہر فن کار کی کاریگری ہے۔ اس تاریخی ناول کے پورے منظر نامے میں بیان کی ایسی مختلف جہات سامنے آئی ہیں جو بیانیہ یاNarration کے دائرہ کار کی تفہیم میں مزید معاون ثابت ہو سکتی ہیں۔

قاضی عبدالستار کا ناول ''داراشکوہ'' اہم تاریخی ناول ہے۔ اس میں داراشکوہ بحیثیت مرکزی کردار کے موجود ہے۔ ناول کے پلاٹ میں واقعے کی تشکیل داراشکوہ کے کردار کی تاریخی جہات پر منحصر ہے اور ان تاریخی حوالوں سے استفادہ کرتے ہوئے اس کردار کو فکشنائز کیا گیا ہے۔ بیانیہ میں کردار نہایت اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ جو اپنے افعال، اعمال، حرکات وسکنات، اپنے جذبات و احساسات کی بنا پر بیانیہ کی پوری فضا پر اثر ڈالتا ہے۔ ہر ناول میں برتے گئے موضوع کا اپنا ایک مزاج ہوتا ہے اور اس مزاج کے مطابق راوی مخصوص الفاظ وتراکیب کے استعمال کرنے کا پابند ہوتا ہے۔ لہذا اسی اعتبار سے داراشکوہ میں مغلیہ سلطنت کے جاہ و جلال کی فضا اور مختلف قسم کا سامانِ آرائش وزیبائش کا بیان پر وقار انداز میں کیا گیا ہے جس پر مغلیہ دور کی حقیقی فضا کا گمان ہونے لگتا ہے۔ ناول کی ابتدا اس طرح ہوئی ہے:

''حضرت دہلی نے شاجہاں آباد کی خلعت زیب تن کی، جامع مسجد کی حمائل سینے سے لگائی ۔قلعہ معلیٰ کی مرصع عمارتوں کے زیورات ہاتھ گلے میں پہنے اور دارالسلطنت کی مندیل پر تخت طاؤس کا گوہر نگار سرپیچ باندھ کر شہنشاہ ابوالمظفر شہاب الدین محمد شاجہاں صاحبقرانی

ثانی کے حضور میں سات سلام کیئے۔

قلعہ معلہ کے سامنے پھیلے ہوئے سبز پوش میدان میں امیروں، وزیروں، نوابوں، مرزاؤں، راجاؤں اور منصب داروں کے ہاتھیوں اور گھوڑوں کے روپہلے سنہرے ساز و یراق کا گنگا جمنی دریا موجیں مار رہا تھا۔ ذاتی رسالوں اور محافظ دستوں کے سوار اور پیادے مخصوص لباسوں اور ہتھیاروں میں شعلہ جوالہ بنے اپنے اپنے امیروں کے طوغوں اور علموں کے سائے میں کھڑے تھے۔ نقار خانے میں ماہرین فن نوبت بجا رہے تھے۔ فصیلوں پر توپیں چڑھی تھیں۔ نیچے آہنی دروازے کے دونوں طرف اکیاون اکیاون ہاتھی زربفت کی جھولیں اور سنہری عماریاں پہنے سلام کو حاضر تھے۔'' 11

درج بالا اقتباس حقیقت + تخیل کے امتزاج سے تشکیل دیا گیا ہے جو تاریخی ناول کی واقعہ سازی میں اہم کردار ادا کرتا ہوا نظر آتا ہے۔

''مغلیہ سلطنت کا عروج و زوال'' از آر۔ پی۔ ترپاٹھی سے ایک اقتباس اس طرح ہے:

''اکبر کے دربار کو سلطنت مغلیہ کے رعب و دبدبہ اور وقار کو مدنظر رکھتے ہوئے مرتب کیا گیا تھا۔ شاندار قصر اور عمارتیں تعمیر کی گئیں۔ شکار کے لیے بڑے زبردست پیمانے پر انتظامات کیے جاتے اور شاہی تخت و تاج کے وقار کو بڑھانے کے لیے دربار اور درباری کے مراسم کو بہت ہی وسیع اور شاندار بنایا گیا۔ ان ہی مراسم میں جشن نوروز کو دوبارہ۔۔۔۔ جن میں رقص و سرود کی محفلیں برپا کی جاتیں، عیش و عشرت کے سامان مہیا ہوتے، ضیافتیں اور چراغاں کیے جاتے، اس موقع پر دو مرتبہ عظیم الشان دربار لگتا جس میں خود شہنشاہ موجود ہوتا اور سلطنت کے زر و جواہرات، سونا چاندی، موتی اور نوادرات کی نمائش کی جاتی۔'' 12

متذکرہ بالا اقتباسات میں بیان کی نوعیت ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ اول الذکر میں subjectivity کو ملحوظ رکھا گیا ہے جب کہ ثانی الذکر میں objectivity موجود ہے جس میں عمل (Action) کی کارفرمائی ہے۔ اول الذکر میں بیان کا عرصہ مختصر ہے لیکن اس کے انسلاکات کے بیان/ وضاحت میں طوالت ہے جب کہ تاریخ کے بیان کا زمانی عرصہ طویل ہے جس میں الگ

الگ اوقات میں ہونے والے افعال کے بیان کو یکجا کر کے مختصر طور پر بیان کیا گیا ہے اور یہی تاریخی بیانیے کا معروضی انداز ہے۔ تاریخی بیانیہ اور تاریخی ناول کے بیانیہ میں ایک فرق یہ بھی ہوتا ہے کہ تاریخ کے بیان کو صیغۂ ماضی میں تشکیل دیا جاتا ہے جب کہ ناول میں موقع محل کی مناسبت سے ماضی، حال اور مستقبل کسی بھی صیغے کا استعمال کیا جا سکتا ہے کیوں کہ ناول میں کرداروں کی شمولیت، ان کی حرکات وسکنات اور مکالمے اس بات کا جواز پیش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں کہ واقعہ ابھی ارتقا پذیر ہے۔ ناول میں راوی کا بیان اس انداز سے ہوتا ہے گویا وہ تمام مناظر اپنی آنکھوں سے دیکھ رہا ہو لیکن مؤرخ کا بیان مستند ذرائع سے اخذ شدہ ہوتا ہے۔ دارا شکوہ میں، دارا اور اورنگ زیب کے درمیان ہونے والی ساموگڑھ کی جنگ کا بیان اس طرح کیا گیا ہے:

> ''ساموگڑھ کے سینے پر وہ میزان نصب ہوئی جس کے ایک پلڑے میں روایت تھی اور دوسرے میں تجربہ تھا، ایک میں عقل تھی، دوسرے میں دل، ایک طرف سیاست تھی دوسری طرف محبت، ایک طرف فلسفہ وحکمت تو دوسری طرف شعر وادب۔۔۔۔ساموگڑھ کے قلب میں کھڑے ہوئے برگد کے دیو پیکر درخت پر چڑھ کر اگر کوئی دیکھتا تو اسے سامنے میدان پر چھائی ہوئی ڈوبتے سورج کی گلابی روشنی میں ایک الف لیلوی شہر نظر آتا۔ رنگا رنگ بارگاہوں، شامیانوں، خراگاہوں، سراپردوں، خیموں، سراچوں، قناتوں اور چھولداریوں کے محلات و باغات و مکانات آباد نظر آتے۔۔۔پیش گاہ کا لق ودق میدان سیکڑوں جنگی آراستہ ہاتھیوں سے لبریز تھا۔ دوسری تینوں سمتیں دارائی ''کارخانوں'' سے چھلک رہی تھیں۔ داہنی طرف رستم خاں فیروز جنگ اور بہادر سپہ سالار شاہی کی سبز قیام گاہ تھی۔ پیگوڈا کی مانند نکیلے کلس پر پنج ہزاری نشان اڑ رہا تھا اور بلخ سے دکن تک کی لڑائیوں میں جیتے ہوئے نشانوں کے سامنے مغل، ازبک، ایرانی اور تورانی سپاہیوں کا ہجوم تھا۔ فلک بارگاہ کے بائیں بازو پر بوندی کے راجہ راؤ چھتر سال ہاڑا زرد منزل گاہ تھی جس کے روکا پر اکیاون لڑائیوں کے تمغے جھنڈوں کے لباس پہنے جھوم رہے تھے۔۔۔'' 13

اس کے مقابلے میں مغلیہ سلطنت کا عروج وزوال از آر۔پی۔ ترپاٹھی کا اقتباس اس طرح ہے:

''آخر کار ۳۱ مئی کو ساموگڑھ کے ریتیلے میدان میں تاریخ ہند کی ایک فیصلہ کن جنگ جو تخت نشینی کی جنگوں میں سب سے زبردست شمار کی جاتی ہے چھڑ گئی۔ دارا کی فوج اس کے دشمنوں کی افواج سے کئی باتوں میں بہتر تھی۔ دارا کی فوج میں بارھ کے مشہور سید موجود تھے جو کہ شاہی مغل فوج کا ستون فقرات سمجھے جاتے تھے۔ اس کے ساتھیوں میں بوندی خاندان کے راجپوت شامل تھے جو ہندوستان بھر میں اپنی بہادری اور موت سے بے خوفی کے لیے مشہور تھے۔ اس کے علاوہ بہت سے دلیر اور لائق فوجی سردار مثلاً رستم خاں، چتر سال ہاڈا جس نے بلخ اور دکن میں اپنی بہادری کے جھنڈے گاڑ دیے تھے اور مشہور دلیر خاں افغان شامل تھے۔''14

متذکرہ بالا دونوں اقتباس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ راوی ناول کے تاریخی بیان میں ہر قسم کے پیرایۂ اظہار (اشیا کو ان کے اجزا کے ساتھ وضاحت سے) کا استعمال کرسکتا ہے جب کہ مؤرخ بیان میں معروضیت، محدودیت، قطعیت اور ٹھوس طریقہ کار سے کام لیتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کا ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' بھی اس ضمن میں اہمیت کا حامل ہے جو ایک تاریخی دستاویزی ناول کے طور پر اردو ناول کی روایت میں اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس ناول کو تاریخی دستاویز اس لیے کہا گیا ہے کہ اس میں ایک ایسے حقیقی کردار کو بنیاد بنایا گیا ہے جو کوئی بڑی تاریخی شخصیت نہیں ہے لیکن ماضی کا ایسا پروقار اور حسین کردار ہے جو وقت کی ستم ظریفی کے باعث دردر کی ٹھوکریں کھاتا رہا اور جس کی زندگی اپنی مجبوریوں کے عوض کئی افراد کے درِ دولت کی زینت بنتی رہی یہاں تک کے قلعہ معلیٰ میں بھی جلوہ افروز رہا لیکن اس کے باوجود اس کا انجام اچھا نہ ہوا اور یہ کردار داغ دہلوی کی ماں وزیر خانم کا ہے جو مرزا فتح الملک بہادر کی وفات کے بعد اپنے بیٹے شہزادہ مرزا خورشید عالم اور مرزا داغ دہلوی کے ساتھ قصر سلطانی سے نکال دی گئیں۔ اس کردار کا شمار تاریخ کے زندہ جاوید کرداروں میں نہیں ہوتا ہے لیکن حوادثِ زمانہ کی گرد نے اس کردار کے ساتھ پیش آنے والے واقعات کو سامنے لانے پر مجبور کردیا۔ اس اعتبار سے یہ تاریخی دستاویز کے زمرے میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ اکثر و بیشتر دستاویزی ناول میں موجود کردار تاریخ کا حصہ نہ ہوتے ہوئے بھی تاریخی لحاظ سے اہمیت اختیار کر جاتے ہیں۔ دستاویزی ناول میں بھی

کردار مبنی بر حقیقت ہوتا ہے جس کی زندگی کے رموز ونکات سے کہانی کا تانا بانا تشکیل دیا جاتا ہے۔اس ناول میں وزیر خانم کے کردار کے متعلق راوی کا بیان اس طرح ہے۔:

''وزیر خانم ۱۲۴۵/۱۲۴۶مطابق ۱۸۲۹/۱۸۳۰میں نواب شمس الدین احمد خان، والی فیروز پور جھرکہ ولوہارے منسلک تھیں لیکن اس سے پہلے وہ مسٹر ایڈورڈ مارسٹن بلیک صاحب انگریز Edward Marston Blake,Gent. کے ساتھ بھی رہ چکی تھیں۔اس زمانے میں وہ مارسٹن بلیک کے دو بچوں، یعنی ایک بیٹے مارٹن بلیک (Martin Blake) عرف امیر مرزا ،اور ایک لڑکی سوفیہ (Sophia)،عرف مسیح جان،عرف بادشاہ بیگم کی ماں بنیں۔

گمان غالب یہ ہے کہ مارسٹن بلیک (Marston Blake) ان کی زندگی میں پہلا مرد تھا اور اس سے وزیر خانم کی ملاقات دہلی میں ہوئی تھی۔تقریب ملاقات کا کچھ مصدقہ حال نہیں ملتا ۔پردہ نشین مسلمان لڑکی جو بظاہر کسبن یا پیشہ ور نچنی نہ تھی، کس طرح اور کیوں ایک انگریز کے تصرف تک پہنچی ،اس کے بارے میں کوئی تحریری روایت یا کسی چشم دید گواہ کے بیان کی بنیاد پر مرتب کی ہوئی روداد موجود نہیں ہے۔خاندان میں جو روایت ایک زمانے میں متداول تھی وہ حسب ذیل ہے۔'' 15

درج بالا اقتباس سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ اس کردار کے متعلق تاریخی مندرجات کو بنیاد بناتے ہوئے ضمنی طور پر قصے کو بیان کرنے کا مقصد یہ ظاہر کرنا ہے کہ وزیر خانم کا یہ کردار حقیقی ہے اور اس کی زندگی میں رونما ہونے والے واقعات کو طوالت کے ساتھ آئندہ صفحات میں بیان کیا جائے گا اس اعتبار سے ناول کے بنیادی تخلیقی وسائل کو ملحوظ رکھتے ہوئے قصے کے لوازمات وانسلاکات کو واضح کیا گیا ہے اور یہ امر اس ناول کو تاریخی دستاویزی ناول کے زمرے میں شامل کرتا ہے۔

کردار کی سطح پر ناول اور تاریخ میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ تاریخ میں خواص کا بیان ہوتا ہے یا خاص شخصیتوں اور عہد کے متعلق لکھی جاتی ہے لیکن ناول میں خواص کے ساتھ عوام کا بھی ذکر ہوتا ہے۔تاریخ کی بنیاد ایسے مخصوص واقعات Main Events پر ہوتی ہے جو ملکی حالات میں تبدیلی کا پیش خیمہ ثابت ہو سکتے ہیں یا جس کا تعلق ملک کے سیاسی ،سماجی ،معاشرتی اور جغرافیائی حالات کے تغیر وتبدل پر ہوتا ہے۔اسی لحاظ سے ہندوستانی مورخ تاریخ کو تین بنیادی ادوار میں تقسیم کرتے

ہیں Ancient India، Medieval India اور Modern India جس میں مختلف ادوار کے حکام کی انتظامی صلاحیت، عوام کے تئیں ان کا رویہ، معاشرتی زندگی میں پیدا ہونے والے اتار چڑھاو پر مخصوص نظر، مروجہ عناصر میں تبدیلیاں، مذہب، سیاست، تہذیب وثقافت وغیرہ کا بیان استناد کے درجہ سے گزر کر ٹھوس متن کی شکل اختیار کرتا ہے اور جو وقت کے ساتھ ساتھ مزید تلاش و تحقیق کا متقاضی ہے۔ ''اولیں ہندوستان ابتدا سے 1300ء تک'' از رومیلا تھاپر مترجم محمود فیض آبادی کے مقدمے میں تاریخ کے متعلق اس طرح بیان کیا ہے:

''تاریخی تشریح سے ہمیں یہ آگاہی ملتی ہے کہ ماضی کس طرح حال پر اور حال کس طرح ماضی پر اثر انداز ہوتا ہے۔'' 16

اس کے بالمقابل تاریخی ناول یا تاریخی دستاویزی ناول کا بیان استناد کی پابندی سے آزاد ہوتا ہے اب یہ مصنف کی منشا پر منحصر ہے کہ وہ تاریخی دستاویزی ناول میں سن اور تاریخ درج کر رہا ہے یا نہیں۔ اس ناول میں وزیر خانم کے کردار کے حقیقی ہونے کا اندازہ اس وقت تک نہیں ہوتا جب تک داغ دہلوی کا کردار ناول میں نمودار نہیں ہوتا ہے اس کے بعد ناول کا پورا منظر نامہ تبدیل ہو جاتا ہے اور وزیر خانم کے کردار کے متعلق ایک نئی فضا اور ایک نیا احساس پیدا ہونے لگتا ہے۔

مرزا حامد بیگ کا ناول ''انارکلی'' تاریخی احوال وکوائف کو بیان کرنے کے اعتبار سے مختلف نوعیت کا ناول ہے اس میں انھوں نے تاریخی شواہد، مستند کتب اور مغل اعظم جیسی فلموں پر تحقیق کے ذریعے ایک ایسے کردار (انارکلی) کو حقیقی کردار ثابت کرنے کی کوشش کی ہے جو تاریخ کے پیش نظر خیالی اور فرضی کردار کی حیثیت سے جانا جاتا ہے اور اس سے منسلک کئی قصے لوگوں کے ذہنوں میں مرتسم ہیں مرزا حامد بیگ نے ناول کے ابتدا میں اسے دستاویزی ناول قرار دیا ہے۔ اس ناول میں تخلیقی بیانیہ اور تاریخی بیانیہ ایک دوسرے کے متوازی تشکیل دیے گئے ہیں اور یہ دونوں بیان دو الگ الگ قصوں کی حیثیت اختیار کر گئے ہیں۔ تاریخی کردار علامتی طور پر قصے کے فرضی کرداروں پر کسی حد تک روشنی تو ڈالتے ہیں لیکن قصے کے اصل ماخذ کو آگے بڑھانے میں معاون ثابت نہیں ہوتے۔ ناول کے کردار ہدہد، مرزا شہریار (تاریخ کا ریسرچ اسکالر)، ڈاکٹر سرجیت کور (انارکلی پر فلم بنانے کے پراجیکٹ کی چیئر پرسن)، ڈاکٹر نذیر برلاس، میر نسیم ظفر (ماہر آثار قدیمہ)، پروفیسر

نیرنگ (محقق)، ڈاکٹر لوباخ وغیرہ کے توسط سے تاریخی واقعات بیان کرتے ہوئے انارکلی کی حقیقت کو واضح کیا گیا ہے اور یہ تمام کردار ایک مورخ کی حیثیت سے قصے کو بیان کررہے ہوتے ہیں جن میں تواریخ کے اندراج کے ساتھ ساتھ دیگر مسودات سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ ناول کی ساخت میں جن تاریخی واقعات کو تشکیل دیا گیا ہے اس کی بنیاد یہ اقتباس ہے:

''شہر لاہور کی سینہ در سینہ روایت ہے کہ لوہ کا چراغ تو جلتا رہا لیکن آج سے ٹھیک تین سو اکانوے سال قبل، 1599 میں لاہور کے اسی شاہی قلعے میں ایک غریب الوطن کنیز، انارکلی کو زندہ در گور کر دیا گیا۔

چند روز کے لیے ہمارے یہاں جمع ہونے کا مقصد محض روایتی انداز میں ایک تاریخی فیچر فلم کی کاغذی تیاریاں نہیں بلکہ ہماری کوشش ہو گی کہ باہمی گفت وشنید میں مستند تاریخی حوالہ جات سے اس المیے کی حقیقت معلوم کر سکیں اور ایسا خاکہ ابھارنے کی کوشش کریں جسے فراموش کردہ تاریخی حقیقت کہا جا سکے، نیز ایک ایسی فضا قائم ہو جس میں ہم سہل سانس لیں، اسے محسوس کریں اور اس کے بعد ہمارا کہانی کار، مکالمہ نگار، ہدایت کار، موسیقار، گائیک، کوریوگرافر، کیمرہ مین غرض پوری ٹیم اس اجالے گئے خاکے میں رنگ بھر سکے۔''17

ناول انارکلی میں تخلیقی اور تاریخی متن کی تشکیل میں ماقبل ناولوں کے مقابلے میں نیا طریقہ کار اختیار کیا گیا ہے۔ جس میں دونوں متون اپنی الگ شناخت رکھتے ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز ہونے سے قاصر ہیں ناول میں خیالی قصہ بھی ہے اور تاریخ کا نیا تجربہ بھی، وہ اس لحاظ سے کہ تاریخی ناول میں واقعے کی authenticity (استناد) پر زور نہیں دیا جاتا ہے اور نہ ہی راوی کا مقصد تاریخ بیان کرنا ہوتا ہے بلکہ اس کا مقصد ماضی میں پیش آنے والے حالات وحادثات نے انسانی زندگی کو کس طور سے متاثر کیا، سماج میں ہر سطح پر کیا تبدیلیاں رونما ہوئیں اور انسانی صورت حال نے کیا رخ اختیار کیا، پیش کرنا ہوتا ہے جب کہ اس ناول میں انارکلی کے وجود کو حقیقی ثابت کرنے کے لیے باقاعدہ طور پر ایک مورخ اور محقق کی حیثیت سے ہر مستند اور ممکنہ حوالوں کو مدنظر رکھتے ہوئے دن، تاریخ اور سن کے حوالوں کا بھی خاص خیال رکھا گیا ہے، اس کے باوجود ناول کے اختتام تک انارکلی کے متعلق کوئی واضح پہلو سامنے نہیں آپاتا ہے اور واقعہ، اپنی روش سے ہٹ کر

الگ نوعیت اختیار کر لیتا ہے، اپنی کئی خامیوں کے باوجود تاریخی ناول میں یہ ایک نیا تجربہ ہے۔ ناول سے اقتباس ملاحظہ ہو:

''پروفیسر نیرنگ تقویم کا سہارا لے کر بات کر رہے تھے۔ بولے: ''یقیناً ایسا ہی ہوا، اکبر نے انارکلی سے متعلق میرِ عدل کے سنائے ہوئے فیصلے کی توثیق جمادی الاوّل 1008ھ مطابق نومبر 1599ء میں محض ایک دو روز کے لیے مالوہ، جنوبی پنجاب سے راتوں رات لاہور آ کر کسی پنجشنبہ یعنی جمعرات کے دن کی ہوگی، اس لیے کہ ''اکبر نامہ'' جلد: سوم صفحہ 257، کے مطابق اکبر صرف اور صرف پنجشنبہ کو عدالت لگاتا تھا۔ نیز یہ کہ اس کے احکام کی فوری تعمیل ہوئی ہوگی اور وہ لاہور سے مالوہ، خاندیس کی طرف نکل گیا ہوگا۔ ولزلے ہیگ کی "Cambridge History of india" کے مطابق اکبر پہلی بار 20 نومبر 1599ء بروز منگل، لاہور سے مع لشکر، خاندیس کے لیے نکلا تو ہجری ماہ و سال سہ شنبہ 12 جمادی الاوّل 1008ھ تھا۔'' 18

اردو ادب میں تاریخی ناول کے تخلیقی منظر نامے میں جس قسم کے تجربات کیے گئے ہیں، ان کو سمجھنا اسی وقت ممکن ہو سکتا ہے جب ہم بیانیہ کے اصول وضوابط، تکنیک کو برتنے کے طریقے اور اس کی مختلف جہات سے واقفیت رکھتے ہوں کیوں کہ تنقید کا رشتہ تخلیق سے اسی وقت مضبوط ہوگا جب تنقیدی عمل میں متن سے اخذ شدہ نکات کو پرت در پرت واضح کر کے، اس کا صحیح تعین قدر کیا جائے یہی وجہ ہے کہ اکثر ناول کے ذہین قارئین ناول تنقید کی تاریخ کو محض چبے چبائے نوالے تصور کرتے ہیں۔ اردو ادب میں ناول کے قصے کی تشکیل میں بہت سے ایسے جدید طرز اختیار کیے گئے ہیں اور کیے جا رہے ہیں جو ناول تنقید کے سرمایے کو وسیع کر سکتے ہیں جس کے لیے سب سے اہم اور معاون شے ''مطالعے کی نوعیت'' ہے۔ غرض یہ کہ اردو ناول میں تاریخ کے تجربات کو جن درج بالا عوامل کے پیش نظر پرکھا گیا ہے، اس کے علاوہ بھی دیگر کئی اہم تجزیاتی طریقہ کار ہو سکتے ہیں جن کو ملحوظ رکھ کر تاریخ اور ناول کے فرق اور ناول میں تاریخی عناصر کی شمولیت کا جائزہ لیا جا سکتا ہے تاکہ ناول تنقید کے مزید امکانات پیدا ہو سکیں۔

حواشی

1 http://tns.thenews.com.pk/fiction-alternate-history by Nasir Abbas Nayyar

2 شرر، عبدالحلیم۔ فردوسِ بریں، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 2011 ص 9

3 ایضاً، ص 12,13

4 ایضاً، ص 41

5 احمد، عزیز۔ جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں، مشمولہ سابرنامہ (2012-2011) شمارہ نمبر۔11 گجرات اردو ساہتیہ اکادمی، گاندھی نگر 2013 ص 85

6 ایضاً، ص 116

7 ایضاً، ص 118

8 ایضاً، ص 119

9 ایضاً، ص 150

10 ایضاً، ص 172 ,171

11 عبدالستار، قاضی۔ داراشکوہ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2013 ص 7

12 ترپاٹھی، آر پی۔ مغلیہ سلطنت کا عروج وزوال، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو 1980 ص 304

13 عبدالستار، قاضی۔ داراشکوہ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2013 ص 114,115

14 ترپاٹھی، آر پی۔ مغلیہ سلطنت کا عروج وزوال، نئی دہلی: ترقی اردو بیورو، 1980 ص 562

15 فاروقی، شمس الرحمٰن۔ کئی چاند تھے سرِ آسماں، لندن: پینگوئن بکس، 2013 ص 14 ,13

16 تھاپر، رومیلا۔ اولین ہندوستان ابتدا سے 1300 تک (مترجم محمود فیض آبادی) میسور: سی۔ آئی۔ آئی۔ ایل 2017 ص xxiii

17 بیگ، مرزا حامد۔ انارکلی، اسلام آباد: دوست پبلی کیشنز 2017 ص 41

18 ایضاً، ص 116

اردو ناول کی تانیثی قرأت

اردو ادب میں تانیثی تنقید کی روایت کو زیادہ عرصہ نہیں ہوا ہے۔1980 کے بعد جن ادبی تھیوریز کے تحت متن کا مطالعہ کر کے ان کا تحلیل و تجزیہ کیا گیا ان میں تانیثیت بھی ایک اہم نظریے کے طور پر سامنے آئی۔دیگر ادبی رجحانات کی طرح تانیثیت بھی مغرب سے مستعار ہے جس میں کئی اہم دانشور اور بااثر خواتین نے عورتوں کو ان کے جائز حقوق دلانے کا مطالبہ کیا اور مرد اساس معاشرے کے نافذ کردہ اصول و قوانین جن میں عورتوں کو ''غیر'' other قرار دیا گیا تھا، کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔آہستہ آہستہ اس صورت حال نے باقاعدہ تحریک کی شکل اختیار کرلی جس کے نتیجے میں مختلف ممالک کی خواتین نے عورتوں کے مسائل اور ہر شعبے میں مرد و عورت کے درمیان مساوات قائم کرنے کی جانب توجہ دلانے میں احتجاجی رویہ اختیار کرلیا۔اس تحریک کے پیش نظر مغرب میں کئی اہم ناول منظر عام پر آئے جن کو خواتین نے ہی تحریر کیا۔ان خواتین کا خیال تھا کہ مرد کبھی عورت اور اس کے مسائل کو نہیں سمجھ سکتا۔عورت کو سمجھنا، مرد کی گرفت سے بالاتر ہے۔تانیثی نقطۂ نظر سے لکھے گئے ان ناولوں میں عورتوں پر بے جا ظلم و ستم، جنسی عدم توازن، گھریلو تشدد، ان کے حقوق کی پامالی، خواہشات کی ناقدری، جنسی تفریق، تنہائی اور محرومی کے خلاف احتجاج کو پیش کیا گیا ہے۔مغرب کی نظریہ ساز خواتین، جنھوں نے اپنی تحریروں کے ذریعے تانیثیت کے متعلق اہم نکات کو واضح کیا اور بتایا کہ عورت کو اپنا حق حاصل کرنے کے لیے جدوجہد کرنا چاہیے۔انھوں نے پدرانہ نظام کی بالادستی اور ان کے قائم کردہ اصول و قوانین کے خلاف احتجاج بھی کیا۔ان میں سب سے پہلا نام میری وال سٹون کرافٹ (1797 -1759

A Vindication of the rights of جنھوں نے Mary(Wollstonecraft کا ہے women(1792) لکھی۔اس کے بعد ورجینیا وولف (Virginia Wolf 1882- 1941) کی کتاب "A Room of Ones's own" اور سیمون دی بوائر (Simone de Beauvoir 1908-1986) کی "The Second Sex(1949)" اس ضمن میں قابل ذکر ہیں۔مغرب میں موجود تانیثی ناولوں پر لکھی گئی تانیثی تنقید کے متعلق بیان کردہ مقاصد کا اطلاق کم و بیش ہر ادب کے تانیثی ناولوں پر کیا جا سکتا ہے اور یہ ایک کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔آکسفورڈ ڈکشنری آف لٹریری ٹرمس میں تانیثی تنقید کے بارے میں یوں لکھا ہے:

"A mode of literary and cultural discussion and reassessment inspired by modern feminist thought, from which has developed since the 1970s not a method of interpretation but an arena of debate about the relations between literature and the socio-cultural subordination borne by women as writers, readers, or fictional characters within a male-dominated ('patriarchal') social order." 1

ترجمہ:جدید تانیثی فکر سے متاثر ادبی اور تہذیبی مباحثے اور اس کی نظر ثانی کا وہ عمل جسے ۱۹۷۰ کی دہائی میں فروغ حاصل ہوا، دراصل اس کی ترجمانی کا طریق کار نہیں بلکہ بحث کا ایک موضوع ہے کہ ادب اور سماجی وتہذیبی ماتحتی کے باعث کس طرح مرداساس سماجی نظام کے اندر خواتین کو مصنف، قاری یا افسانوی کردار کی حیثیت سے مسائل سے دوچار ہونا پڑا ہے۔

مغرب میں تانیثیت کے حوالے سے تانیثی تنقید کے بنیادی مسائل کو اجاگر کرتے ہوئے مختلف نقادوں نے اپنی آرا کی روشنی میں متن کو جانچا اور پرکھا ہے جس کا انحصار مغربی تہذیب و ثقافت اور عورتوں کے احتجاجی رویوں میں موجود ان کے معاشرتی ومعاشی حقوق کے مطالبے پر تھا۔مشرق کا معاملہ اس سے قدرے مختلف ہے۔اردو ادب میں تانیثی نقطہ نظر سے لکھے گئے ناولوں

کو مشرقی تہذیب کی روشنی میں پرکھنے کے لیے اس معاشرے کے مطابق اصول متعین کیے گئے تاکہ متن کا تجزیہ و تحلیل کرنے کے لیے (ہندو پاک میں مستعمل) تانیثیت کے بنیادی نکات بالخصوص عورتوں کے متعلق استعمال ہونے والے الفاظ وتراکیب پر غور وفکر کیا جائے، اور اس کے ساتھ ہی پدری نظام کے قائم کردہ اصول اور نسائی لب و لہجے کے درمیان تفریق سے متن کا تعین قدر کیا جاسکے اس ضمن میں متن کی ساخت اور تانیثی discourse کو سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ قاضی افضال حسین لکھتے ہیں:

''اس بظاہر سادہ اور بڑی حد تک سیاسی اور سماجی صورت حال کی ایک پیچیدہ فکری جہت بھی ہے اور وہ یہ کہ ایک تہذیبی تنظیم میں خیر وشر، مثبت اور منفی یا مقبول و نامقبول اوصاف و امتیازات کا جو ترجیحی نظام قائم ہوتا ہے۔اس کی مناسبت سے اس معاشرے کی فکری کائنات میں اس کے افراد کی جگہ متعین ہوتی ہے۔ایک مرد مرکزی معاشرے میں وحدت ،قوت، تعقل اور وضاحت مثبت اوصاف تسلیم کیے جاتے ہیں اور یہ سمجھا جاتا ہے کہ تمام اوصاف مرد سے مخصوص ہیں جب کہ کثرت تنوع اور اس سے پیدا ہونے والا ابہام، جذبے کا وفور اور جسم سے منسوب مادیت منفی ہیں اور عورت کی صفات تسلیم کی جاتی ہیں۔'' 2

اردو ناولوں میں تانیثی نقطۂ نظر کو ملحوظ رکھتے ہوئے فن پارے کا تجزیہ کرتے وقت سب سے پہلے مرد و عورت کی معاشرتی ترجیحات پر غور کیا جائے گا اور اس بات کا مطالعہ کیا جائے گا کہ عورتوں کے متعلق قائم کردہ مفروضات اور تعصبات، خود عورتوں کے متون میں کس حد تک شامل ہیں، اس کی نوعیت کیا ہے اور مرد مصنفین نے اپنے متن میں ان مفروضات کو کس انداز سے پیش کیا ہے اور عورت کے بارے میں مرد اساس معاشرے کے قائم کردہ اصول، عورتوں کے ذہنی رویوں کو کس طرح انگیز کرتے ہیں۔آیا وہ انھی مفروضات کو اپنا سرمایہ سمجھتی ہیں یا اس کی مخالفت کرتے ہوئے اپنے متن کو نئے انداز سے پیش کرتی ہیں۔ان تمام باتوں کے حوالے سے کسی اردو ناول کا جائزہ لیا جائے تو تانیثیت کو سمجھنے میں کافی مدد مل سکتی ہے۔نقادوں کے درمیان تانیثیت ایک پیچیدہ بحث کی صورت اختیار کر چکی ہے جس میں تانیثیت کے اہم نکات کے متعلق توافق اور تخالف دونوں قسم کے نظریات سامنے آئے ہیں۔تاہم ان تمام باتوں سے صرف نظر درج بالا اصول کے مطابق کسی متن

کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔ اردو میں کئی اہم ناولوں کو تانیثی نقطۂ نظر کے حوالے سے جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے۔ اس حوالے سے خدیجہ مستور کا ''آنگن''، شائستہ فاخری کا ناول ''صدائے عندلیب بر شاخ شب''، پیغام آفاقی کا ''مکان'' اور بانو قدسیہ کا ناول ''شہر لازوال آباد ویرانے'' کا مطالعہ کیا جائے گا۔

تانیثی تنقید کا ایک اہم پہلو یہ ہے کہ متن کی قرأت کے دوران عورت (کردار یا مصنف) کی ترجیحات اور اس کے اصول و نظریات کی روشنی میں اس کے ذہنی رویوں کا مطالعہ کیا جائے اور اس بات پر غور کیا جائے کہ تشکیل شدہ مرد کردار کے ذریعے بیان کردہ واقعات میں دوسرے کردار (عورت) کے بارے میں کن تصورات و نظریات اور تعصبات کا اظہار کیا گیا ہے اور مصنفہ نے کس بنیاد پر مرد و عورت (کردار) کے ترجیحی نظام میں کن عوامل سے اختلاف کیا ہے۔ ان تمام باتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے خدیجہ مستور کے ناول ''آنگن'' کو زیر بحث لایا جا سکتا ہے۔ اس ناول میں عالیہ اور چھمی دو ایسے کردار موجود ہیں جن میں اول الذکر خاموشی سے اپنے راستے کا انتخاب خود کرتی ہے اور موخر الذکر ہنگامی رویہ اختیار کرتے ہوئے اپنی انانیت کو برقرار رکھتی ہے۔ عالیہ اپنے والد کے جیل چلے جانے کے بعد، بڑے چچا کے گھر آ جاتی ہے۔ وہاں پر منجھلے چچا کی بیٹی چھمی بھی رہتی ہے جو بڑے چچا کے بیٹے جمیل سے محبت کرتی ہے لیکن عالیہ کے آنے کے بعد جمیل کی توجہ اس کی جانب مبذول ہو جاتی ہے۔ اس مقام پر راوی نے عورت کی فطری رقابت کو پیش نہیں کیا ہے بلکہ ایک الگ انداز اختیار کرتے ہوئے مرد اساس معاشرے کے بنائے ہوئے مفروضات کے خلاف بات کہی ہے۔ عورت کے متعلق یہ مفروضہ عام ہے کہ اپنے محبوب کا کسی دوسری عورت میں دلچسپی لینا، جلن اور حسد کا عنصر پیدا کرتا ہے اور وہ اپنے محبوب کو حاصل کرنے کے لیے کوئی بھی قدم اٹھانے سے پیچھے نہیں ہٹتی لیکن یہاں معاملہ اس سے مختلف ہے۔ چھمی نہ صرف عالیہ کو اپنی سگی بہن کی طرح چاہتی ہے بلکہ بظاہر جمیل سے بے نیازی برتتے ہوئے اس سے دوری اختیار کر لیتی ہے۔ یہاں عالیہ کے ساتھ گفتگو کرتے ہوئے چھمی کی زبان سے مصنفہ نے جو الفاظ اور کلمات ادا کرائے ہیں وہ اس طرح ہیں:

''یہ دنیا سچ مچ بڑی بری ہے بجیا، جمیل بھیا بھی تو بی۔ اے کرنے کے بعد بدلے بدلے نظر

آنے لگے۔ میں اگر ان کے پاس زیادہ بیٹھتی تو بہانوں سے اٹھا دیتے، سب کچھ بھول گئے نا
اور اب تو کچھ بھی یاد نہیں رہا نہیں! سب کے سامنے میرا مذاق اڑاتے ہیں، الٹی سیدھی
باتیں کرتے ہیں ۔خیر، کرتے رہیں، میں بھی تو کوئی کتیا نہیں ہوں، جو ان کے پیچھے
پھروں۔''

''کیا پتہ چھمی، جمیل بھیا تم سے محبت کرتے ہی ہوں، اور نہ بھی کرتے ہوں تو کیا محبت کے
بغیر انسان خوش نہیں رہ سکتا؟''

''تو، تو کیا میں ان پر نچھاور ہوتی پھروں گی، بھئی جو ہم سے محبت کرے گا، ہم اس سے کریں
گے، یہ تو بدلہ ہے، اس ہاتھ دے، اس ہاتھ لے۔'' 3

جمیل کے خلاف چھمی کا یہ چبھتا ہوا طنزیہ لہجہ نسائی تشخص کو ظاہر کرتا ہے اور مرد اساس معاشرے نے جن اقدار کو عورت کی فطرت سے منسلک کر دیا ہے اس کی نفی کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ عالیہ کا کردار ایک حساس ذہن کی مالک لڑکی کا کردار ہے جو نامساعد حالات اور مشکلات سے نبرد آزما ہے، نہ چاہتے ہوئے بھی پاکستان ہجرت کرنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ وہاں پہنچنے کے بعد اس کی ملاقات صفدر (پھوپھی کا بیٹا) سے ہوتی ہے جو اس کی مرحوم بہن تہمینہ کا عاشق تھا۔ صفدر عالیہ کو اپنی زندگی میں شامل کرنا چاہتا ہے اور عالیہ بھی اس کا ساتھ دینے کے لیے اپنی ماں کے مقابل کھڑی ہو جاتی ہے لیکن جب عالیہ کی ماں صفدر کو بری طرح جھڑک دیتی ہے اور کہتی ہے کہ اگر تم دونوں کا یہی فیصلہ ہے تو میں گھر چھوڑ کر اپنے بھائی کے یہاں چلی جاؤں گی۔ اس پر صفدر ان سے کہتا ہے:

''میں آپ کی خدمت کروں گا، میں نے اپنی زندگی کی ڈگر کو بدل دیا ہے۔ دنیا تباہ ہوتی ہے تو
ہو جائے مجھے کوئی مطلب نہیں، میں اب صرف دولت کماؤں گا، عیش کروں گا، میں اب
کار، کوٹھی کے خواب پورے کروں گا۔ میں اب جیل نہیں جا سکتا۔ میں اب امپورٹ
ایکسپورٹ کا لائسنس لینے کی کوشش کر رہا ہوں، بہت جلد مل جائے گا، چچی میں اب بڑا آدمی
بن جاؤں گا، آپ مجھے قبول کر لیجیے۔'' 4

صفدر کی ان باتوں سے عالیہ کا دل بری طرح ٹوٹ جاتا ہے۔ وہ صفدر کو جن وجوہات کی بنا

پر پسند کر رہی تھی وہ چند لمحوں میں ہی ختم ہو جاتی ہیں۔اس مقام پر راوی نے مرد کردار کی زبان سے انھی جملوں کی ادائیگی کروائی ہے۔جس کو ایک مرد اساس معاشرہ، کسی بھی اچھی عورت کے حصول کا بدل قرار دیتا ہے۔اس لیے صفدر بھی عیش وعشرت کی زندگی گزارنے اور بینک بیلنس میں اضافہ کرنے کی خاطر دیگر ذرائع کے استعمال کو ہی بڑے آدمی کی پہچان بتاتا ہے۔جس کا مقصد اپنی چچی کو متاثر کرنا تھا۔صفدر کا یہ قول اس بات کو بھی ظاہر کرتا ہے کہ معاشرے میں عورت کی ترجیحی نوعیت ایک معروض اور مفعول کی ہے عورت محض انھی مادی چیزوں کی خواہش مند ہوتی ہے اوران تمام ظاہری اشیا کے باعث عورت کو زیر کرنا کوئی مشکل عمل نہیں ہے۔خدیجہ مستور نے یہاں اس بات کو بخوبی واضح کر دیا ہے کہ عورت کے لیے یہ تمام سامان تعیش زندگی کا مقصد نہیں ہے بلکہ وہ ایک ایسے آئیڈیل مرد کی متلاشی ہے جو حقیقی معنی میں اسے سمجھ سکے اس کے جذبات واحساسات کی قدر کر سکے۔صفدر کی اس بات پر عالیہ اس سے شادی کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔عورت کے ذہنی رویوں میں آئی یہ تبدیلی اس کو سطح مرتفع پر پہنچا دیتی ہے اوراس بات کو پیش کرتی ہے کہ اس غیر مساوی معاشرتی نظام میں عورت کے اصول ونظریات وترجیحات phallocentric society کے بنائے ہوئے قوانین سے بالاتر ہیں۔

شائستہ فاخری کے ناول ''صدائے عندلیب برشاخ شب''میں نازنین بانو مرکزی کردار ہے۔جس کا شوہر کاشف اصغر پیسے کمانے کی غرض سے بیرون ملک رہتا ہے۔نازنین کو اس نے وہ تمام سہولیات مہیا کروا رکھی تھیں جو ایک پرُتعیش زندگی گزارنے کے لیے درکار ہوتی ہیں۔وہ اولاد سے محروم ہے اوراپنے شوہر کے جنسی تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے جسمانی اذیتوں کو بھی برداشت کرتی ہے اس خوف سے کہ کہیں اس کا شوہراس سے بے توجہ ہو کر کسی دوسری عورت کا طلب گار نہ ہو جائے۔اپنی زندگی کے خلا کو پر کرنے کے لیے وہ ایک ایسی بستی کے لوگوں کو اپنی توجہ کا مرکز بنا لیتی ہے جو مفلوک الحال تھے اور وہاں کی عورتیں زندگی بسر کرنے کے لیے مجبوری کے تحت کوئی بھی پیشہ اختیار کر لیتی تھیں۔ان میں سے ایک نام ستارہ کا تھا جس کے متعلق پہلے دن سے ہی نازنین نے تفتیش شروع کر دی تھی، کیوں کہ شادی کے بعد اس کی چچیا ساس نے اشارتاً ستارہ اور کاشف کے بارے میں اس کو آگاہ کیا تھا۔اس کی بڑی وجہ اس کے شوہر کاشف اصغر سے اس کے ناجائز

تعلقات تھے جس کا علم قاری کو ناول کے اختتام پر ہوتا ہے۔اس ناول میں واحد متکلم راوی (نازنین) کی وساطت سے واقعات تشکیل دیے گئے ہیں اور مرد اساس معاشرے میں عورت کے ساتھ ہونے والے مظالم کا بیان احتجاجی صورت اختیار کر گیا ہے۔مرد اساس معاشرے کی قائم کردہ اقدار اور سماج میں ان کے ترجیحی نظام کی بالادستی کے مطابق عورت کو یہ بات باور کرادی گئی ہے کہ مرد کے بغیر عورت کا کوئی وجود نہیں یا تنہا عورت کھلی تجوری کی مانند ہوتی ہے اس لیے یہ باتیں خواتین کے تحریر کردہ متن میں راسخ ہو چکی ہیں۔اسی قسم کی ایک مثال صدائے عندلیپ بر شاخ شب میں بھی ملتی ہے، جب واحد متکلم راوی ستارہ کے متعلق اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے کیوں کہ اس کے شوہر کی موت ہو چکی ہوتی ہے اور وہ تنہا اپنی بیٹی کے ساتھ زندگی گزار رہی ہوتی ہے۔ اقتباس اس طرح ہے:

> ''کئی جوڑی پیاسی آنکھیں ستارہ کے بدن کی ناپ جوکھ میں لگی تھیں۔سچ مچ بغیر مرد کے عورت خالی برتن میں کھنکتے کھوٹے سکے کی طرح ہوتی ہے جو لوگوں کی توجہ کا مرکز بھی رہتی ہے اور بے مصرف شے بھی۔مرحلہ شادی کا ہو یا طوائفیت کا دونوں مورچوں پر عورت ہی خریدی اور بیچی جاتی ہے۔شادی کے بعد جہاں عورت عمر بھر کے لیے پیٹ کی روٹی اور تن کے کپڑے کے لیے بے فکر ہو کر اپنے مرد کے گھر کی محفوظ چار دیواری میں پناہ لیتی ہے وہیں ایک طوائف ایک رات کے لئے لین دین کا سودا کر کے مرد کی پناہ میں آتی ہے۔اور صبح ہوتے ہی آزاد پرندے کی طرح نئے سرے سے آب ودانہ کی تلاش میں بھٹکنے لگتی ہے۔اس وقت تک جب تک کہ دوسرے مرد کی عارضی پناہ نہ مل جائے۔'' 5

اس ضمن میں امریکی ثقافتی ماہر بشریات گیل روبن (Gayle Rubin1949) کا یہ قول درست معلوم ہوتا ہے:

> ''خریدے اور بیچے تو غلام بھی جاتے ہیں بلکہ شاعر، موسیقار، مصور اور کھلاڑیوں کے مبادلے کی بھی متعدد شکلیں ہیں لیکن ان کی تجارت ان کے اوصاف اور مخصوص صلاحیتوں کی بنیاد پر ہوتی ہے جب کہ عورت صرف عورت ہونے کے سبب ہی مال تجارت بن جاتی ہے۔'' 6

اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ کسی نہ کسی صورت میں عورت کا استحصال ہر معاشرے اور تہذیب کی روایت رہا ہے۔ شائستہ فاخری کے اس ناول میں واحد متکلم راوی کا بیانیہ مرد کے حاکمانہ رویوں کے خلاف احتجاج بلند کرتا ہے ساتھ ہی عورت کی بے بسی کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ مرد، عورت کو بیوی بنا کر اپنے گھر کا حصہ تو بنا لیتا ہے لیکن خود کو حاکم، منصرم اور طاقتور فاعل کی حیثیت سے بیوی کو ہمیشہ محکوم اور کمزور ہی سمجھتا ہے۔ نازنین کا شوہر کاشف (کشو) اپنی جنسی ضروریات کی بنا پر، اپنے حق کا استعمال بخوبی کرتا ہے۔ اس مقام پر راوی نے جنسی مساوات کی طرف توجہ دلائی ہے جب کہ مرد اساس معاشرے نے عورت کے متعلق جو تصورات اور مفروضات قائم کر رکھے ہیں ان میں ایک یہ بھی ہے کہ مرد اپنی جسمانی اور ذہنی طمانیت حاصل کرنے کے لیے عورت کو محض sexual object کے طور پر دیکھتا ہے اور جنسی تلذذ کی حصولیابی کے لیے عورت کی خواہش کا عمل دخل ضروری نہیں سمجھتا۔ ناول کا راوی بحیثیت عورت، مردوں کے بنائے اس نظام کے خلاف یوں رقم طراز ہے:

''اپنے سینے پر ابھرے دانتوں کے نشانات دیکھ کر مجھے کئی بار ایسا لگا کہ کشو میرا شوہر نہیں بلکہ وہ قصائی ہے جو جانور کے گوشت کو تولتا اور کاٹتا رہتا ہے۔ میں اوبنے لگی تھی، تھکنے لگی تھی اور پھر چودہ برسوں کی ایک لمبی ازدواجی زندگی جی کر آئی تھی۔ برداشت کرنے کی کتنی قوت بچی رہتی! کشو میرے مقابلے میں کافی جوان دکھائی دیتا۔ لیکن اس کا کیا کیا جائے..... جنس میں برتری نہیں چلتی بلکہ برابری اور مساوات، جذباتی ہم آہنگی اور جذباتی عزت بنیادی جنسی لذت کا تلازمہ بنتے ہیں۔ بہت سے مرد سارا دن عورت کو ذلیل و خوار کر کے رات کو شلوار کھول دینے کی درخواست کو اس کی عزت افزائی سمجھتے ہیں۔'' 7

ایک اور مقام پر راوی اس طرح بیان کرتا ہے:

''عورت کی آزادی کے معنی محض کسی تحریک سے ہی نہیں جڑے ہیں۔ جب تک خود عورت اپنی اس آزادی کو محسوس نہیں کرے گی تب تک نہ تو وہ اپنی زندگی اپنے طریقے سے جی سکے گی اور نہ مردوں کو اپنی اس آزادی کے معنی سمجھا سکے گی۔ آزادی بے سمت اڑان کا نام نہیں۔ بلکہ ذہنی جکڑنوں اور جسمانی زیادتیوں کے خلاف عورت کا احتجاج ہے۔'' 8

ناول کا راوی درج بالا بیانات میں تانیثیت کے بنیادی مفہوم کی جانب بذات خود توجہ دلاتا نظر آتا ہے۔ پیغام آفاقی کا ناول ''مکان'' نیرا نامی ایک ایسی لڑکی کی کہانی ہے جو کمار سے اپنا گھر حاصل کرنے کے لیے بہت سی مشکلات کا سامنا کرتی ہے۔ کمار نیرا کے مکان میں کرایے دار کی حیثیت سے رہتا ہے لیکن اپنی خراب نیت کے باعث وہ اس کا مکان اپنے قبضے میں کرنا چاہتا ہے ۔ نیرا جب اس کے خلاف پولیس تھانے میں رپورٹ درج کراتی ہے تو کمار مختلف قسم کے حربے اپنا کر اور پولیس کو رشوت دے کر اپنے دفاع کے لیے نیرا کو پھنسانے کی سازشیں کرتا ہے۔ اس معاملے میں پولیس بھی کمار کا ساتھ دیتی ہے اور نیرا کو تنہا سمجھ کر اپنی چالاکیوں سے اسے غلط راہ پر ڈالنے کی کوششیں کرتی ہے لیکن نیرا اپنے مضبوط کردار کا ثبوت دیتے ہوئے یہ لڑائی ہمت وحوصلے کے ساتھ لڑتی ہے اور ثابت قدم رہتی ہے مگر جب اسے اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ کمار اس کے اردگرد سازشوں کا ایک ایسا جال بن رہا ہے جس سے نکلنا اس کے لیے مشکل ہو سکتا ہے اور اس معاملے میں پولیس بھی اس کا تعاون کر رہی ہے تو وہ اسسٹنٹ کمیشنر آف پولیس آلوک سے ملنے کا فیصلہ کرتی ہے، اس امید پر کہ شاید وہ اس کے مسئلہ کو صحیح طور پر سمجھ سکے اور اس کا مکان دلوا سکے۔ یہ ناول واحد متکلم راوی (نیرا) کے ذریعے تشکیل دیا گیا ہے۔ جا بجا نیرا کی داخلی خود کلامی سے اس کے باشعور اور ذکی الحس ہونے کا پتا چلتا ہے لیکن نیرا جب آلوک سے ملنے کے لیے اس کے پاس جا رہی ہوتی ہے تو عورت کے متعلق قائم کردہ، مرد مصنف کے خیالات وتصورات اور مفروضات کا بیان سامنے آتا ہے اور پدری نظام معاشرت میں عورت کی تہذیبی ترجیحات وصفات کو نشان زد کرتا ہے۔ اقتباس اس طرح ہے:

> ''میں نے جس روپ میں زندگی اور اس کے داؤ پیچ کو دیکھا ہے۔ اور اس کی پیچ در پیچ راہوں اور اس میں گھومتے ہوئے سایوں کو دیکھا ہے۔ یقیناً آلوک نے نہیں دیکھا ہوگا۔ میں اسے یہ سب کچھ بتاؤں گی تا کہ اسے یہ احساس ہو کہ میں اس سے کچھ لینے نہیں بلکہ اس کو کچھ دینے گئی ہوں۔
>
> رزم ہو یا بزم۔۔۔ عورت کہیں بھی جاتی ہے، تو ایک بار اپنے سراپے کا جائزہ ضرور لے لیتی ہے۔ جیسے کسی کو اپنی طرف متوجہ کرنے یا پھر اس سے اپنی بات کو کہنے اور سمجھانے میں اس کا

حسن خاصا رول ادا کرتا ہے۔ عورت اپنی بات، چاہے وہ کوئی بھی بات ہو، صرف زبان سے نہیں، اپنے پورے سراپے سے کہتی ہے۔'' 9

ناول کے بیانیہ کا بیشتر حصہ عورت راوی کی داخلی خود کلامی سے ترتیب دیا گیا ہے۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ نیرا کی تیاری کا بیان بھی اس کی سوچ کے توسط سے کیا جاتا جب کہ ایسا نہیں ہوا بلکہ مرد مصنف نے عورت کے متعلق اپنی سوچ کی انھیں مخصوص اقدار کو پیش نظر رکھا ہے جو مرد اساس معاشرے کی متحمل ہیں۔ مرد مرکزی معاشرے نے، تعمیر متن کے سلسلے میں (خود عورت نے بھی)عورت کے متعلق جو روایتی تصورات قائم کر رکھے ہیں شمس الرحمٰن فاروقی اس ضمن میں لکھتے ہیں:

''عورتوں کے بارے میں اسٹیریو ٹائپ (لگے بندھے) کردار معاشرہ میں یا مردوں کے متون (بلکہ اکثر عورتوں کے بھی متون) میں پائے جاتے ہیں ان کا تجزیہ کیا جائے مثلاً

(۱) عورت ماتا کی دیوی ہے لیکن سوتیلی ماں بے حد ظالم (سوتیلے باپ کے بارے میں ایسا کوئی اسٹیریو ٹائپ نہیں)

(۲) عورت نرم و نازک ہوتی ہے لیکن شوہر کی خدمت اور گھر کے کام کاج کے لئے اس سے جفاکش اور مناسب کوئی ہستی نہیں۔'' 10

عورت کے متعلق معاشرے کے وضع کردہ ان نظریات و مفروضات کے پیش نظر تانیثیت کی تفہیم اور اس کے مطالعات میں وسعت پیدا ہو سکتی ہے۔ اس حوالے سے بانو قدسیہ کا ناول ''شہر لازوال، آباد ویرانے'' کا ذکر کرنا مناسب ہوگا جس میں ڈاکٹر سرفراز حسین ویانا میں مستقل قیام کی غرض سے اپنے اہل و عیال کو بھی ساتھ لے کر جاتا ہے۔ وہاں کرایے کی کوٹھی حاصل کرنے کے سلسلے میں اس کی ملاقات ٹھاکر چندر سین سے ہوتی ہے چند ثانیے میں اپنی خوش خصالی کے باعث ان کی یہ ملاقات دوستی میں تبدیل ہو جاتی ہے اور ان کے درمیان گفتگو کا سلسلہ دراز ہوتا چلا جاتا ہے۔ اس وقت جب وہ ویانا کی پہاڑیاں چڑھتے ہوئے مذہب کے متعلق بات کر رہے ہوتے ہیں تو چندر سین گفتگو کا رخ عورت کی جانب موڑ دیتا ہے اور سرفراز سے کہتا ہے:

''کبھی آپ نے دیکھا کہ ناری کے من میں اشانتی بہت ہے۔ اسی لئے یہ کسی سے پریم کرے تو ٹھیک رہتی ہے ورنہ جو پریم نہ ہو تو سوچتی سمجھتی کچھ نہیں۔ بڑے کشٹ اٹھائے گی پریم کی چنتا

میں، پریم کی خاطر ستی ہو جائے گی..... جہاں پریم نہ ہوگا وہاں اشانت ہو جائے گی۔ خود بھی اشانت رہے گی اور دوجے کو بھی اشانتی دے گی۔ کبھی ماں کے روپ میں دیکھے اسے، پریم ہوتا ہے اپنے بچوں سے تو کیا کچھ نہیں کرتی ...اور دیکھے اسے سوتیلی ماں کے روپ میں کٹھورتا اور انیائے کی تصویر ہوتی ہے ...اسی لئے تو مہاراج یہ وِدوان نہیں ہوتی ...آپ کی دھرم پتنی جی کو میری گائتری سے مل کر خوشی نہ ہوئی تو یہی وجہ ہوگی۔ پریم کے بنا دونوں استریاں ایک دوجے کو سمجھ نہ پائیں گی جیسا کہ ہم دونوں میں ممکن ہے۔ ہم میں پریم ہو نہ ہو ،ہم ایک دوجے کو سمجھ جائیں گے۔'' 11

درج بالا اقتباس کا جائزہ لیا جائے تو دو پہلو سامنے آتے ہیں۔ پہلا یہ کہ ایک عورت ہی دوسری عورت کو بہتر طور پر سمجھ سکتی ہے اس میں محبت کا کوئی دخل نہیں۔ مرد کردار کے اس تعصب آمیز رویے کا متبادل عورتوں کے یہاں نہیں ہیں۔ یعنی مرد کے متعلق اس قسم کے تصورات و مفروضات عورت کے یہاں رائج نہیں ہیں بلکہ یہ مردوں کی بنائی خود تمثال سے ہم آہنگ ہے۔ دوسرا پہلو یہ ہے کہ عورت کو سوتیلی ماں ہونے کی بنا پر کٹھور اور انیائے کی تصویر قرار دینا قابل قبول نہیں کیوں کہ یہ اصول تہذیبی ترجیحات کا وضع کردہ ہے اور سوتیلی ماں کے ظالم ہونے کو ایک مفروضے کے طور پر قائم کرنا، پدری نظام کے بالادست رویوں کی دین ہے کیوں کہ ظلم کا تعلق جنسی تفریق سے نہیں بلکہ یہ ایک ذہنی اپج ہے اور مردوں پر بھی اتنی ہی لازم ہے جتنی عورتوں پر۔

غرض یہ کہ تانیثی نقطۂ نظر کے تحت ان تمام نکات کے علاوہ دیگر صورتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے بھی فن پارے کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے اور اس بات پر غور کیا جا سکتا ہے کہ پدری نظام کی معاشرتی ترجیحات نے زبان کے تخلیقی اظہار کو کس طور سے متاثر کیا ہے اور اس ضمن میں متن کی تانیثی قرأت کی مزید کیا نوعیتیں ہو سکتی ہیں۔ نیز یہ کہ متن کی لاتشکیل کے ذریعے معانی کی کتنی جہت برآمد ہو سکتی ہیں جو تحلیل و تجزیے کے دیگر امکانات پیدا کر سکیں۔

حواشی

۱۔ oxford Dictionary of literary terms, Chris Baldick, Oxford university press, Fourth edition, UK, 2004, p138

2 حسین، قاضی افضال۔تحریر اساس تنقید،علی گڑھ:ایجوکیشنل بک ہاؤس،2009ص146

3 مستور، خدیجہ۔آنگن،علی گڑھ:ایجوکیشنل بک ہاؤس،2004ص125

4 ایضاً،ص351

5 فاخری، شائستہ۔صدائے عندلیپ برشاخ شب، دہلی:ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس،2014ص11

6 Rubin,Gayle :(The Traffic in women): literary theory: An Anthology edited by Michael Ryan and Julie Rivikin,Blackwell Publishers ,p543بحوالہ،حسین، قاضی افضال۔تحریر اساس تنقید،علی گڑھ:ایجوکیشنل بک ہاؤس،2009ص 150, 151

7 صدائے عندلیپ برشاخ شب، شائستہ فاخری، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی،2014ص39

8 ایضاً،ص179

9 مکان، پیغام آفاقی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی،2004ص189

10 پروین، طاہرہ۔ جدید شاعراتِ اردو، نئی فکر اور نئے راستے (مرتبہ) الہ آباد: انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز،2005ص27

11 قدسیہ، بانو۔شہرلازوال آبادویرانے، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز،2012ص78

بین المتونیت اور اردو ناول

مابعد جدیدیت کے ضمن میں مختلف Theories (بین المتونیت، تانیثیت وغیرہ) کے حوالے سے متن کی تعبیر کے متعدد امکانات سامنے آتے رہے ہیں جو متن کی افہام وتفہیم میں معاون ثابت ہوئے ،جس طرح ساختیات Structralism اور پس ساختیات Post structralism کے حوالے سے ساخت اور معانی کی بحث نے تنقید کے مختلف رجحانات کو پیش کیا اور الفاظ ومعانی کے رشتے میں کئی طرز فکر سے استفادہ کیا اسی طرح مابعد جدید ادبی تھیوریز نے متون کے طریقۂ مطالعے کو کئی جہات سے روشناس کرایا۔ان تمام تھیوریز کے پیش نظر ادبی اظہار کا بنیادی وسیلہ زبان ہے اور مغربی نظریہ ساز سوسیر، رولاں بارتھ، ایم ایم باختن اور جولیا کرسٹوا کے افکار ونظریات کے مطابق زبان کی نوعیت کا اندازہ لگائے بغیر ادب کو نہیں سمجھا جا سکتا۔لہذا دیگر تھیوریز سے قطع نظر ناول کے متن کی تفہیم میں بین المتونیت کے تعلق سے گفتگو کی جائے گی اور اس بات پر غور کیا جائے گا کہ متن پر متن بنانے کے سلسلے میں کن عوامل ومحرکات کو مدنظر رکھا جاتا ہے۔

Oxford Dictionary میں Intertextuality کے معنی ہیں ''کتابوں کے متون (خصوصاً ادبی متون) کا باہمی ربط وتوافق''۔ایک متن کا اپنے ماقبل متن سے کسی نہ کسی طور پر قابل قدر ارتباط وتوافق بین المتونیت کہلاتا ہے۔متن پر متن تیار کرنا ایک روایتی طریقۂ کار ہے۔ جو ابتدا سے ہی کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔لیکن بین المتونیت تھیوری کو متعارف کرانے والی جولیا کرسٹوا ہیں۔سوسیئر نے زبان کے نظام سے متعلق جو نظریہ پیش کیا تھا اس میں علم نشانات (Semiotics) کے حوالے سے Signifier (دال) اور Signified (مدلول) کے تصور کو لسانی

تفہیم کے لیے سب سے اہم قرار دیا ہے۔ اسی طرح روسی نقاد میخائل باختن نے اپنے نظریہ لسان کو Dialogism سے تعبیر کیا ہے جس سے مراد ایسا متن جو دیگر وسائل سے استفادہ کرتا ہے اور مصنف کے افکار کا پابند بھی نہ ہو۔ سوسئیر اور باختن کے ان نظریات کو جولیا کرسٹوا نے اپنے نظریے سے آمیز کر کے 1960 کی آخری دہائی میں Intertextuality کی تھیوری کو پیش کیا۔ اس تھیوری کے پس پردہ جو فلسفہ کارفرما تھا وہ جدیدیت کے اہم پہلو Originality کی تردید کرنا تھا کیوں کہ جدیدیوں کا کہنا تھا کہ متن کی حیثیت خود مکتفی ہوتی ہے، وہ نہ تو کسی دوسرے متون کا محتاج ہوتا ہے اور نہ ہی کسی متن سے استفادہ کرتا ہے، بلکہ اس کی شناخت بذات خود قائم ہوتی ہے۔ یہی وجہ تھی کہ جدیدیت نے انفرادیت اور مرکزیت پر زور دیا۔ لہذا دوسرے ماہر لسانیات کے مقابلے میں جولیا کرسٹوا (1941) Julia krestiva نے باقاعدہ طور پر اس Originality کو رد کیا اور یہ واضح کرنے کی کوشش کی کہ کوئی بھی متن حقیقی Original نہیں ہوتا بلکہ اس میں موجود مختلف اور متعدد پہلو ماقبل متون سے کسی نہ کسی طور پر منضبط ہوتے ہیں۔ M.H Abrams اس تھیوری کی ابتدا کے متعلق لکھتے ہیں:

The term Intertextuality first enters into the French language in Julia Kristeva's early work of the middle to late 1960s.(1)

ترجمہ۔ بین المتونیت کی اصطلاح فرانسیسی زبان میں پہلے پہل، جولیا کرسٹوا کی ابتدائی تجزیوں کے ذریعے 1960 کے وسط آخر میں داخل ہوئی۔

سوسئیر کے مطابق زبان Synchronic یک زمانی بھی ہوتی ہے اور Diachronic تاریخی بھی۔ لیکن سوسئیر نے زبان کی Synchronic approch کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ یک زمانی (Synchronic) طور پر کسی زبان کا مطالعہ کسی متعینہ وقت میں خاص اصولوں کو مدنظر رکھتے ہوئے کیا جاتا ہے۔ Synchronic کا تعلق اس بات سے نہیں ہوتا کہ ماضی میں زبان کی نوعیت کیا تھی، اب اس میں کیا کیا تبدیلیاں رونما ہوئیں ہیں اور بعد میں زبان کس انداز سے ترقی کرے گی بلکہ ایک محدود زمانے میں زبان کی ساخت اور اس کے متعلقات کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ جب کہ Diachronic میں زبان کے ارتقا کا مطالعہ تاریخی طور پر کیا جاتا ہے اور اس بات پر غور کیا جاتا

ہے کہ زبان میں بتدریج ترقی کن مراحل کے تحت ہوئی۔لہذا بین المتونیت (Intertexuality) کے ضمن میں متن کے حوالے سے زبان کے Synchronic اور Diachronic دونوں پہلوؤں کو مدنظر رکھا جاتا ہے تاہم بین المتونیت Synchronic approach کے مقابلے میں Diachronic approach کے زیادہ قریب ہے۔لفظ بذات خود کوئی اہمیت نہیں رکھتا جب تک دوسرا لفظ اسے معنی فراہم نہ کردے۔اسی اعتبار سے کوئی بھی متن آزاد نہیں ہوتا بلکہ اس کا رشتہ زبان کی روایت سے منسلک ہوتا ہے۔متن سے مراد محض ادبی متون نہیں بلکہ اظہار و بیان کے تمام اسالیب،علم وفن یا ثقافتی مظہر پر بھی بین المتونیت کا استنباط کیا جاسکتا ہے۔متن پر متن تیار کرنے کے سلسلے میں M.H Abrams جولیا کرسٹوا کے حوالے سے یوں رقم طراز ہیں:

> The term Intertexuality, popularized especially by julia kristeva, is used to signify the multiple ways in which anyone literary text is made up of other texts, by means of its open or covert citations and *allusions*, its repetitions and transformations of the formal and substantive features of earlier texts, or simply its unavoidable participation in the common stock of linguistic and literay conventions.2

ترجمہ۔؛بین المتونیت کی وہ اصطلاح جسے جولیا کرسٹوا نے مقبول عام بنایا،اس کا استعمال ان تمام طریقوں سے کیا جاتا ہے،جن میں کوئی ادبی متن اصلاً دیگر متون سے ہی ان ذرائع سے تشکیل پاتا ہے؛اس میں موجود ظاہری و باطنی حوالے اور اشارے کنائے کا ہونا ،اپنی تکرار وتقلیب کے ساتھ (کسی متن میں) سابقہ متون کے رسمی ٹھوس خدوخال کا موجود ہونا ،یا سادہ طور پر مشترکہ لسانی ذخیرے اور ادبی رسومیات کے ساتھ ایک ایسی شراکت داری کے ساتھ نمودار ہونا جس سے بچنا ناممکن ہو۔

متن پر متن بنانے کے لیے زبان کے نظام،شعریات کے نظام اور ادبی،علمی،تہذیبی و تاریخی روایت کو نہایت اہم قرار دیا گیا ہے اور اس بات کی طرف توجہ دلائی گئی ہے کہ ان تینوں

سطحوں کو مرکز میں رکھے بغیر متن پر متن تعمیر نہیں کیا جا سکتا۔ متن پر متن بنانے کی مختلف شکلیں ہو سکتی ہیں۔ مثلاً کوئی شعر، افسانہ، ناول یا دیگر اصناف کو تشکیل دینے کے لیے ماقبل ادبی یا لسانی متون کی کسی صورت حال، کسی کردار یا دوسرے اجزا کی بنیاد پر متن تخلیق کیا جا سکتا ہے۔ یہ صورت حال ،کردار یا دیگر اجزا، ماقبل متون کی توسیع بھی ہو سکتے ہیں اور تضاد یا تقابل وغیرہ کی کیفیت بھی پیدا کر سکتے ہیں اس سے بنیادی قصے کی معنویت تبدیل ہو جاتی ہے اور تعبیر کے امکانات بھی سامنے آتے ہیں ساتھ ہی بین المتونیت یہ بھی دیکھتی ہے کہ ماقبل متن کے نظام معنی کو کس طور سے تہ و بالا کیا ہے آیا اسے deconstruct کر کے بے دخل کیا ہے یا آگے بڑھایا ہے۔ بین المتونیت کے زیر اثر دنیا میں متعدد فن پارے تشکیل دیے گئے مغربی ادب میں اس کی سیکڑوں مثالیں موجود ہیں۔ مثال کے طور پر Tom Stoppard نے اپنے ڈرامے Rosencrantz and Guildenstern are dead میں Shakespeare کے ڈرامے Hamlet کے دو کرداروں Rosencrantz اور Guildenstern کو پیش کیا ہے ۔ Cervants کے ناول Don Quixote کو بھی بین المتونی حوالے کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح اردو ادب پر بھی اس کا خاطر خواہ اثر ہوا مثلاً انتظار حسین کا افسانہ ''نرناری'' بیتال پچیسی کے قصے پر مبنی ہے، سریندر پرکاش کا افسانہ ''بجوکا'' میں گئو دان کے ہوری سے مدد لی گئی ہے۔ انور قمر کا افسانہ ''کابلی والے کی واپسی'' ٹیگور کے افسانے کابلی والے سے ماخوذ ہے یا ناصر عباس نیر کے افسانے ''بشن سنگھ مرا نہیں تھا'' میں منٹو کے افسانے ٹوبہ ٹیک سنگھ کو آگے بڑھایا گیا ہے وغیرہ۔ اسی طرح کے متعدد بین المتونی افسانے اردو میں لکھے جاتے رہے ہیں جو متن پر متن تعمیر کرنے کی نمایاں مثالیں ہیں۔ گراہم ایلن (Graham Allen1963) نے اپنی کتاب Intertexuality میں جولیا کرسٹوا کے حوالے سے لکھا ہے:

"In 'The Bounded Text' Kristeva is concerned with establishing the manner in which a text is constructed out of already existent discource. Authors do not create their texts from their own original minds ,but rather compile them from

pre-existent texts,so that,as Kristeva writes ,a text is 'a permutation of texts,an intertexuality in the space of a given text',in which 'several utterances,taken from other texts,intersect and neutralize one another.3

ترجمہ:"The Bounded Text" میں جولیا کرسٹوا نے ان طریقوں کو مستحکم کرنے کی جانب توجہ دی جس میں ایک متن ، پہلے سے موجود مباحث کی مدد سے تشکیل دیا گیا ہے۔ مصنفین اپنے طبعی افکار کے ذریعے اپنے متون تخلیق نہیں کرتے بلکہ پہلے سے موجود متون سے مختلف اجزا کو مرتب کرتے ہیں،اس لیے کرسٹوا لکھتی ہیں کہ ایک متن بہت سے متون کا مرکب ہوتا ہے۔ بین المتونیت،موجودہ متن میں،دوسرے متون سے ماخوذ، چند کلمات کو ایک دوسرے سے منقطع کرتی ہے اور انھیں غیر جانب دار بناتی ہے۔

جیسا کہ اس بات کا ذکر کیا جا چکا ہے کہ جولیا کرسٹوا کے ان نظریات کی روشنی میں دیگر زبانوں کے متون کے علاوہ اردو کے متون کو بھی جانچا اور پرکھا گیا ہے جس میں ایک بڑا سرمایہ شاعری کے ساتھ افسانوں سے متعلق بھی ہے لیکن اردو ناول کی روایت پر نظر ڈالی جائے تو بین المتونیت کے ضمن میں خاطر خواہ ناول منظر عام پر نہیں آسکے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کا ناول ''قبضِ زماں'' (2011) بین المتونی حوالے سے قابل ذکر ہے انھوں نے خود اس بات کی وضاحت کر دی ہے کہ اس ناول کی بنیاد مولانا حامد حسن قادری کے رسالے کنز الکرامات میں موجود ایک قصے پر رکھی گئی ہے جس میں ایک سپاہی جو لودھی سلطنت دہلی میں نوکر تھا اپنی بیٹی کی شادی کے لیے کچھ رقم جمع کر کے گاؤں کی جانب روانہ ہوتا ہے مگر راستے میں اس کو لٹیرے لوٹ لیتے ہیں وہ خالی ہاتھ جے پور پہنچتا ہے اور اپنا حال کچھ لوگوں سے بیان کرتا ہے تو اس کو بتایا جاتا ہے کہ وہاں ایک سخی عورت رہتی ہے جو ہر مجبور انسان کی مدد کرتی ہے۔ وہ اس کے پاس جاتا ہے اور وہ اسے بھی کچھ رقم بطور قرض دے دیتی ہے جب وہ سپاہی اپنی بیٹی کی شادی کے کچھ عرصے بعد اس عورت کو رقم واپس کرنے جاتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس کا انتقال ہو چکا ہے اور اس کی قبر فلاں جگہ ہے۔ وہ اس کی قبر پر جاتا ہے تو اس سے ملحق ایک دروازہ نظر آتا ہے وہ اس میں

داخل ہو جاتا ہے۔ وہاں اس کی ملاقات اس عورت سے ہوتی ہے مگر وہ اسے نامحرم قرار دے کر غصے کے عالم میں وہاں سے نکال دیتی ہے لیکن وہ وہاں کے باغات کی سیر کے لیے نکل جاتا ہے۔ اس شخص کے مطابق وہاں محض تین گھنٹے کی مدت گزرتی ہے اور جب وہ واپس آتا ہے تو تین صدیاں بیت چکی ہوتی ہیں۔ مغلیہ سلطنت کے بادشاہ شاہ عالم کا دور ہوتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس کی بنیاد پر ہی قصے کو ناول کے قالب میں پیش کیا ہے جس میں واحد متکلم بنام گل محمد اپنی آپ بیتی دوسرے واحد متکلم راوی کو سناتا ہے اور اس طرح اس کے قصے کو آغاز ہوتا ہے۔ اس واقعے میں Turning point اس وقت آتا ہے جب گل محمد، امیر جان کی قبر سے ملحق دروازے میں داخل ہوتا ہے تو دیکھتے ہی دیکھتے اس کی دنیا بدل جاتی ہے اور وہ سن 1520 سے سن 1730 کے لگ بھگ کسی زمانے میں خود کو پاتا ہے۔ اس کے بعد آہستہ آہستہ بدقت اس دور (مغلیہ سلطنت) کی تہذیب سے واقف ہوتا چلا جاتا ہے جس میں الفاظ کی تبدیلی، نئے لفظوں کی آمد، جدید ذرائع آمد و رفت، لباس، اشیائے خورد و نوش، زبان و بیان کے طریقے، شاعری کی محفلیں اور ان میں پڑھا جانے والا کلام ہر چیز گل محمد کے لیے نئی ہوتی ہے۔ لودھی سلطنت میں موجود کئی عمارات کے تباہ ہو جانے پر وہ افسردہ بھی ہوتا ہے جن کے نقوش بھی باقی نہ تھے، اس عرصے میں اس کی ملاقات میر عبدالحئی، تاباں، حشمت، بیدل اور دیگر شعرا سے بھی ہوتی ہے۔ جا بجا اشعار بھی قلم بند کیے گئے ہیں اور روئداد بیان کرنے کے لیے ''نوشیرواں نامہ، جلد اول، از شیخ تصدق حسین'' سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ اس ناول میں پہلے سے موجود متن پر دوسرے متن کی تشکیل میں یہ دکھایا گیا ہے کہ تین گھنٹے کی مدت میں اتنا طویل عرصہ گزرنے کے بعد تہذیبی تبدیلیوں کے پیش نظر ایک شخص کا ذہن کن امور کے متعلق سوچتا ہے اور اس کا ذہنی رویہ کس قسم کی نوعیت اختیار کر لیتا ہے۔ متن پر متن بنانے کے طریقۂ کار نے فن پارے کی معنویت کو اجاگر کرنے کے ساتھ ثقافتی مطالعات کے دائرے کو وسیع بھی کیا ہے۔

دوسرا، علی ضامن کا ناول ''گئودان کے بعد'' ہے جو 2015 میں شائع ہوا۔ اس ناول کو پریم چند کے ناول گئودان کی توسیع قرار دیا جا سکتا ہے۔ علی ضامن نے گئودان کے تمام کرداروں کو نہایت ہنرمندی اور فنکارانہ انداز سے ''گئودان کے بعد'' میں پیش کیا ہے۔ گئودان کا اختتام

ہوری کی موت پر ہوا تھااور گئو دان کے بعد کا آغاز ہوری کے کریا کرم سے ہوتا ہے۔گئو دان کا اقتباس ملاحظہ ہو:

''ہوری کو کچھ ہوش ہوا، موت قریب آگئی تھی، آگ جل اٹھنے والی تھی۔دھواں دور سا ہو گیا۔دھنیا کو یکسانہ انداز سے دیکھا۔دونوں آنکھوں سے آنسوؤں کے دو قطرے نکل پڑے، کمزور آواز میں بولا۔میرا کہا سنا ماپھ کرنا دھنیا!اب جاتا ہوں، گائے کا ارمان من ہی میں رہ گیا۔اب تو یہاں کے روپے کریا کرم میں لگ جائیں گے۔رومت دھنیا!اب کب تک جلائیگی۔سب طرح کی درگت تو ہوگئی۔اب مرنے دے۔اوراس کی آنکھیں پھر بند ہوگئیں، اسی وقت ہیرااور سوبھا ڈولی لے کر پہنچ گئے۔ہوری کو اٹھا کر ڈولی پر لٹایااور گاؤں کی طرف چلے۔'' 4

گئو دان کے بعد کی ابتدااس طرح ہوتی ہے:

''ہوری کے کریا کرم کے لئے گھر میں پھوٹی کوڑی بھی نہ تھی۔رونے پیٹنے سے دل کا بوجھ تو ہلکا ہوسکتا ہے لیکن ضرورتیں پوری ہونے سے رہیں۔'' 5

گئو دان کے پس منظر میں متن پر متن تعمیر کرنے کے اس طریقۂ کار کو ما قبل متن کی ساخت، اس کے کرداراور صورت حال کی توسیع قرار دیا جائے گا۔اس ناول میں علی ضامن نے قصے کی بنت ،کرداروں کی ذہنی کیفیات اوراظہار و بیان کے انھیں تمام وسائل کا استعمال کیا ہے جس سے گئو دان عبارت ہے۔گئو دان کی مثل اس ناول کا قصہ بھی دیہات اور شہر کی زندگی سے وابستہ ہے اور کسی نئے کردار کا اضافہ نہ کر کے گئو دان کے تمام کرداروں کو زندگی کی الجھنوں سے جوجھتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔فرق صرف اتنا ہے کہ ہوری کے بجائے اب دھنیا اس کی نمایندگی کرتی ہے اوراپنے حق کے لیے آواز بھی اٹھاتی ہے بالآخر مسلسل ظلم سہنے کے سبب دھنیا کی موت ہی اس کی تکلیفوں سے نجات کا باعث بنتی ہے۔پریم چند کی طرح علی ضامن نے بھی اس ناول کے زمانی عرصے میں مزدوروں اور کسانوں کی اس لڑائی کو کامیاب نہیں دکھایا بلکہ ناول کا اختتام 15 اگست 1947 کی صبح نو پر ان حالات میں ہوتا ہے جب دھنیا کے چھوٹے سے خاندان کا شیرازہ منتشر ہو چکا تھااور یہ صبح آزادی مظلوم طبقہ کے لیے ایک نئی مصیبت کا پیش خیمہ بھی ثابت ہوسکتی تھی۔لہذا غور کیا

جائے تو بین المتونیت تھیوری کے ضمن میں یہ ایک کمزور ناول ہے، جس میں معنوی سطح پر کسی قسم کی تبدیلی رونما نہیں ہوئی ہے۔

عشرت ظفر کا ناول ''آخری درویش'' (1993) کے نام سے شائع ہوا لیکن اس کو بین المتونیت کے زمرے میں نہیں رکھا جا سکتا کیوں کہ اس ناول کا محض عنوان، قصہ چہار درویش سے ماخوذ ہے۔ ناول میں نہ تو قصہ چہار درویش یا الف لیلی کے کسی واقعے، کسی کردار یا دیگر پہلوؤں کو مدنظر رکھا ہے اور نہ ہی یہ بین المتونی تھیوری کی خصوصیات اور عوامل سے ہم آہنگ نظر آتا ہے۔ پورے ناول میں زندگی کے فلسفے کو پیچیدہ انداز میں بیان کیا گیا ہے جس کو پڑھتے وقت کہیں بھی اس بات کا احساس نہیں ہوتا کہ مصنف نے ماقبل کے اسالیب سے استفادہ کیا ہے۔ مصنف ناول میں ایک مقام پر رقم طراز ہے:

> ''میری یہ داستان اس شہرزاد کی کہانی نہیں جس نے صنف نازک کو سلطان شہریار کی شمشیر خوں آشام کی زد سے محفوظ رکھنے کے لئے سلطان کو ہزاروں ایسی کہانیاں سنائیں جن میں صنف لطیف کی وفاداری، ایثار، بلند حوصلگی اور جاں نثاری کا ذکر وافر ملتا تھا۔ ۔۔۔۔۔ظاہر ہے میرے احوال کا اس داستان سے بادی النظر میں کوئی رشتہ نہیں ہے سوا اس کے کہ یہ ایک طویل داستان ہے جس کے پس منظر اور پیش منظر میں ان حادثات و واقعات کا سلسلہ ہے جو ظہور پذیر ہو چکے ہیں اور ان کی طرف بھی اشارہ ہے جو ابھی ناآفریدگی کے شیشہ ساعت میں ریگ بے تاب کی طرح مچل رہے ہیں۔ پس منظر میں پھیلے ہوئے واقعات میں تاریخ کے نہاں خانوں میں اترنے کا عمل اس لئے شامل نہیں ہے کہ کراں تا کراں سفر کرنے والے وجود نے سب کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھا، محسوس کیا اور محفوظ کیا، ایک ایسے پردے پر جس کے تاروپود میں لفظ لفظ تصویریں، مناظر، روشنی وتاریکی سب جذب ہو سکتے ہیں اور میں جب بھی چاہوں ان مناظر کو سامنے لا سکتا ہوں۔'' 6

انیس اشفاق کے ناول ''خواب سراب'' کو بین المتونی ناول قرار دیا جا سکتا ہے کیوں کہ اس ناول کی بنیاد مرزا رسوا کے ناول امراؤ جان ادا پر رکھی گئی ہے جس میں قصے کا واحد متکلم راوی امراؤ جان کے اصل مسودے کی تلاش میں نکلتا ہے تاکہ اپنے بزرگوں کے ذریعے بتائے ہوئے

واقعات کی تصدیق کر سکے۔جن کے مطابق رسوا نے امراؤ جان کے قصے کو مختلف انداز سے لکھا تھا اوران میں سے کسی ایک مسودے میں اس کے یہاں ایک اولاد کا ہونا بتایا گیا تھا۔ پہلے سے موجود متن پر متن تشکیل دینے کی یہ عمدہ مثال ہے۔جس میں ماقبل متن (امراؤ جان ادا) کے اکثر حصوں کی معنوی سطح کو تہ و بالا کیا ہے اوراس کو deconstruct کر کے نئے معنی کو تشکیل دیا گیا ہے۔راوی جب اصل نسخے سے ترمیم شدہ نسخے (امراؤجان ادا) کا موازنہ کرتا ہے تو اس میں جابجا تبدیلیوں کو نشان زد بھی کرتا جاتا ہے۔قدیم نسخے (خواب سراب) کی ابتدا میں امراؤ جان اپنا قصہ یوں بیان کرتی ہیں:

''سنیے مرزا صاحب:

بہت کچھ تو ہمیں یاد نہیں کہ ہم بہت چھوٹی عمر میں اپنے ٹھکانے سے باہر نکل آئے۔لیکن اپنے گھر میں چھوٹے سے بڑے ہوتے ہوئے جو کچھ ہمارے کانوں میں پڑا ہمیں یاد رہا۔پالنے سے لے کر بڑے ہونے تک مغلانیوں نے ہماری دیکھ بھال کی۔جو استانی ہماری تعلیم پر مقرر تھیں،ہم انہیں سے مانوس تھے۔۔ہمارے پردادا آفتاب الدولہ نواب خورشید بہادر۔۔ابوالفتح نصیر الدولہ محمد علی شاہ کے زمانے میں ناظم سرکار دولتمدار تھے اور انہیں چودہ پارچے کا خلعت عطا ہوا تھا اور دادا ہمارے سلطانِ عالم واجد علی شاہ کے زمانے میں بندوبست کے مہتمم تھے اور شاہی کارخانے میں ان کا بڑا دخل تھا۔دادا نے ہمارے ،ہمارے ابا جان نواب علی نقی بہادر کے لیے تحسین گنج میں ایک بڑی حویلی بنوائی تھی۔۔'' 7

اس اقتباس کے بالمقابل ناول امراؤ جان ادا کا وہ حصہ ملاحظہ ہو جس میں امراؤ جان ادا اپنے خاندان والوں کے متعلق کچھ یوں بیان کرتی ہیں:

''اچھا سنئے اوراچھی طرح سنیے:

باپ دادا کا نام لے کے اپنی سرخروئی جتانے سے فائدہ کیا اور سچ تو یہ ہے کہ مجھے یاد بھی نہیں ہاں اتنا جانتی ہوں کہ فیض آباد میں شہر کے کنارے کسی محلّہ میں میرا گھر تھا۔میرا مکان پختہ تھا۔آس پاس کچھ کچے مکان،کچھ جھونپڑے،کچھ کھپریلیں۔رہنے والے بھی ایسے ہی ویسے لوگ ہوں گے کچھ بہشتی،کچھ نائی،،دھوبی،کہار۔میرے مکان کے سوا ایک اونچا گھر اس محلّہ

میں اور بھی تھا۔اس مکاں کے مالک کا نام ولاور خاں تھا۔

میرے ابا بہو بیگم صاحبہ کے مقبرے پر نوکر تھے۔معلوم نہیں کا ہے میں اسم تھا کیا تنخواہ تھی اتنا یاد ہے کہ لوگ ان کو جمعدار کہتے تھے۔'' 8

درج بالا دونوں اقتباس کے پیش نظر خواب سراب میں امراؤ جان کے قصے کا بنیادی منظر نامہ تبدیل ہو جاتا ہے اور امراؤ جان کی شخصیت اعلی اور بارسوخ خاندان سے تعلق رکھنے والی کے طور پر سامنے آتی ہے جو حالات کی ستم ظریفی کے باعث اس پیشے کو اختیار کرنے پر مجبور ہوئی لیکن اس کے باوجود مکمل طور پر اپنا وقار قائم رکھا۔اسی لیے واحد متکلم راوی کے، گوہر مرزا کے متعلق (امراؤ جان ادا کا کل چیس اول) دریافت کرنے پر شمیلہ خانم اس سے کہتی ہیں کہ رسوا نے محض چاشنی کے طور پر اس بات کا اضافہ کیا ہے حقیقت میں ایسا کچھ نہیں تھا۔لہذا امراؤ جان کی قرأت کے دوران متن اور قاری کے درمیان جو ثقافتی رشتہ تھا، خواب سراب کی قرأت کے دوران اس کی نوعیت تبدیل ہو جاتی ہے اور پہلے سے موجود متن کے معنی غیر موثر ہو جاتے ہیں کیوں کہ مختلف حکمت عملیوں کے ذریعے دوسرے متن نے ماقبل متن کے معنی کو بے دخل کر کے نئے نظامِ معنی قائم کیے ہیں۔

انیس اشفاق کا دوسرا ناول ''پری ناز اور پرندے'' بھی بین المتونیت کی ایک اہم مثال ہے جس میں انیس اشفاق نے نیر مسعود کے افسانے ''طاؤس چمن کی مینا'' کو آگے بڑھایا ہے۔ناول کی ابتدا میں ہی طاؤس چمن کی مینا کے قصے کو مختصراً بیان کرنے کے بعد آخر میں یہ رقم کیا ہے کہ'' یہ اب تک کا قصہ ہے، آگے کا قصہ یہ ہے۔'' اور ناول کے قصے کا آغاز فلک آرا کی بیٹی فرش آرا کے ذریعے کیا ہے جو ماں کے ہاتھ کے بنائے ہوئے پنجرے بازار میں فروخت کرنے آتی ہے۔اسی دوران واحد متکلم راوی ان پنجروں کے تئیں اپنی دلچسپی کے سبب رام دین (پنجرہ فروش) سے اس لڑکی کے متعلق پوچھتا ہے اور اس کے بعد فرش آرا سے تعلقات استوار کرنے کے نتیجے میں قصہ ارتقائی مراحل طے کرتا ہے جس میں فلک آرا سے گفتگو کے دوران نیر مسعود کی کہانی بائی کے ماتم دار کا ذکر بھی ہے اور اس کا مقصد راوی کو قصہ گو (صاحب (نیر مسعود) کی تلاش کی طرف متوجہ کرانا ہے جس نے طاؤس چمن کا واقعہ بھی لکھا ہے۔ناول میں بائی کے ماتم دار کی کہانی کا بیان بظاہر قصے

میں معنویت پیدا نہیں کرتا ہے لیکن اس کا بیان کہانی کو حقیقت کا رنگ دے دیتا ہے۔ راوی اور فرش آرا، صاحب (نیر مسعود) سے ملاقات کے دوران طاؤس چمن کا قصہ سنتے ہیں اور صاحب انھیں بتاتے ہیں:

''تو آج میں تمہیں وہ بتاتا ہوں جو قصے میں نہیں لکھا ہے لیکن اس کو بتانے سے پہلے وہ بتاتا ہوں جس کا بتانا ضروری ہے''۔ اودھ کے آخری تاجدار سلطانِ عالم واجد علی شاہ کے تخت پر بیٹھتے ہی انگریزوں نے اودھ کی حکومت ہتھیانے کی تدبیریں شروع کر دیں۔ اس کے لیے انہوں نے بادشاہ کے وزیروں اور مشیروں سے پینگیں بڑھائیں اور جن جن کا بادشاہ سے ملال تھا ان سے زیادہ قریب ہوئے۔۔۔۔۔ انگریز ان سے یہ کہہ کر کہ بادشاہ تمہارا نااہل ہے انہیں یقین دلاتے کہ آج یا کل حکومت ان کے ہاتھ سے نکل جائے گی اور اس پر کمپنی بہادر کا عمل ہوگا۔'' 9

اس طرح اصل قصے کے بنیادی محرکات کو بیان کرتے ہوئے حضور عالم کے انگریزوں سے تعلقات، کالے خان سے دشمنی کا ذکر اور واجد علی شاہ کی معزولی کا بیان تفصیل سے کیا ہے جو طاؤس چمن کی مینا کے واقعے کو مزید واضح کر دیتا ہے اور اس ناول کے واقعات کی تشکیل بھی کرتا ہے۔ متن پر متن بنانے کی یہ مثال اردو ناول کی روایت میں بالکل نئی اور انوکھی ہے، ساتھ ہی اس ناول اور طاؤس چمن کی مینا کے اختتام میں تقریباً ہم آہنگی نظر آتی ہے۔ طاؤس چمن کی مینا میں فلک آرا کالے خان کی گود میں بیٹھ کر اپنی مینا کے قصے سناتی ہے اور اس ناول میں فرش آرا کی بیٹی پری ناز اپنے والد (راوی) کی گود میں بیٹھ کر طرح طرح کی چڑیوں کے قصے بیان کرنے لگتی ہے۔ اس قصے کی تمام کڑیاں طاؤس چمن کی مینا سے جڑی ہوئی ہیں جس میں اس بات کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے کہ قدیم لکھنؤ کی تہذیب میں قسم قسم کے پرندے پالنا اعلیٰ شوق میں شمار کیا جاتا تھا جو اس دور کی ثقافت کا حصہ سمجھے جاتے تھے لیکن زمانے کی تبدیلی نے لکھنؤ کی تہذیب کے ان نقوش کو زائل کر دیا ہے اور ثقافتی منظر نامہ بدلنے کے باعث یہ تمام اشیا غیر ضروری ہو کر رہ گئی ہیں۔ اسی اعتبار سے رام دین کے پرندوں کے خریدار کی تعداد بہت کم ہے۔ غرض پہلے متن سے استفادہ کرتے ہوئے مصنف نے نئے متن کی تشکیل میں معنی خیزی پیدا کرنے کی کوشش کی ہے اسی لیے ناول کی اختتامی

سطور میں راوی کا یہ بیان کہ ''چڑیوں سے گھری میری گود میں بیٹھی اپنی بیٹی کو ہنستا ہوا دیکھ کر وہ یوں خوش ہو رہی تھیں جیسے سلطانِ عالم کو اودھ کی سلطنت واپس مل گئی ہو۔'' قدیم تہذیب کی یاد تازہ کرنے کے ساتھ ساتھ قصے میں معنوی امکانات کے دائرے کو ثقافتی تناظر میں وسیع کر دیتا ہے۔

بین المتونیت میں ,Parody, Pastiche, Allusion, Quotation Plagiarism وغیرہ اصطلاحات بھی شامل ہیں اور یہ اصطلاحات بین المتونیت کی تفہیم میں مزید معاون ثابت ہوتی ہیں۔ مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ بین المتونیت کے حوالے سے اردو ناول میں معمولی اور غیر معمولی دونوں قسم کے تجربے کیے گئے ہیں لیکن اس ضمن میں اردو ناول کا دائرہ افسانے کے مقابلے میں محدود ہے کیوں کہ افسانہ، بین المتونی تھیوری کے بیشتر عوامل سے آشنا نظر آتا ہے۔ لہذا ضرورت اس بات کی ہے کہ اکیسویں صدی میں اردو ناول کو مختلف تجربات سے ہمکنار کیا جائے تاکہ اس کے محدود سرمایے میں قابل قدر اضافہ ہو سکے۔

حواشی

1 Abrams,M.H- A Glossory of Literary Terms,10th edition,Delhi, Cengage Learning,Delhi 2012.p.14

2 ایضاً،ص401

3 Allen,Graham- Intertexuality,2nd edition.New york: Routledge group ,2011,p.35

4 چند، پریم۔ گئودان، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، 1988 ص463

5 ضامن، علی۔ گئودان کے بعد، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2015 ص13

6 ظفر، عشرت۔ آخری درویش، کانپور: خرام پبلیکیشنز، 1993 ص83, 84

7 اشفاق، انیس۔ خواب سراب، لکھنؤ: سب کتب فروش اور اشاعتی ادارے، 2017 ص176

8 رسوا، مرزا ہادی۔ امراؤ جان ادا، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، 2017 ص57

9 اشفاق، انیس۔ پری ناز اور پرندے، لکھنؤ: اردو کے سب کتب فروش اور سب اشاعتی ادارے، 2018 ص242, 243

اردو ناول میں وجودی عناصر

یوروپین مفکرین اور فلسفیوں کے زیر اثر پروان چڑھنے والے متعدد افکار ونظریات کے تحت زندگی کے فلسفے کو سمجھنے کی کوشش کی جاتی رہی ہے اور زندگی کے متعلق سقراط اور افلاطون کے نقطۂ نظر کی روشنی میں چند نکات کے رد وقبول اور ترمیم واضافہ کے ساتھ فلسفہ حیات کی تفہیم میں مزید وسعت پیدا ہوئی ہے۔ دنیا میں ہونے والے فسادات، پہلی اور دوسری جنگ عظیم سے پیدا شدہ حالات نے انسانی وجود کی شناخت اور اس کی اہمیت پر بہت سے سوالیہ نشان قائم کیے۔ عقلیت کی بنا پر مادہ پرستی کے غالب رجحان نے انسانی وجود کی عظمت کو پس پشت ڈال دیا۔ مسائل ومصائب سے جوجھتے ہوئے ذات کے انخلا کو پر کرنے کے لیے انسان اپنی زندگی کے معانی ومطالب تلاش کرنے میں سرگرداں تھا۔ اس وقت فلسفہ وجودیت نے عوام کو زندگی کے معنی فراہم کرتے ہوئے وجود کی اہمیت کو تمام اشیا پر فوقیت دی اور بتایا کہ زندگی میں رونما ہونے والی تمام مشکلات اور اپنے اعمال کا ذمے دار انسان خود ہے۔

انیسویں صدی میں پیدا ہونے والے سارن کیر کیگارڈ (Soren 1813-1855 kierkegaard) اور فریڈرک نطشے (Friedrich Nietzsche 1844-1900) کو فلسفہ وجودیت کا موجد قرار دیا جاتا ہے، ان کے ساتھ مرلے پونٹی (Merleau ponty) کارل جاسپر (Karl Jaspers) جین پال سارتر (Jean Paul Sartre) البرٹ کامیو (Albert Camus) سیمون دی بوار (Simon de Beauvoir) مارٹن ہائڈگر (Martin Heidgger) گیبرئیل مارسل (Gabriel Marcel) بھی فلسفہ وجودیت کے اہم ستون اور وجودیت پرست

ادیب کے طور پر جانے جاتے ہیں۔ وجودیت کے ضمن میں ان تمام نظریہ ساز مفکرین وادیب کی آرا کے درمیان تفریق ہے تاہم ان کا طرز فکر یکساں ہے جو وجودیت کے غوامض کی تفہیم میں معاون ثابت ہوتا ہے۔ ان مفکرین نے داخلیت پر زور دیتے ہوئے وجود کی اصل حقیقت کی شناخت کی جانب توجہ دلائی اور کہا، "I am therefore i think"، ''میرا وجود ہے اس لیے میں سوچتا ہوں''۔ اس سے یہ واضح ہوا ہے کہ انسان کا وجود اصل چیز ہے اور اس کی وجہ سے ہی خیالات وافکار اور دیگر عوامل وجود میں آتے ہیں۔ ان کا ماننا ہے کہ انسان اپنے تجربات کی بنیاد پر ہی اشیا سے واقفیت حاصل کرتا ہے اور آگہی تک پہنچتا ہے۔ اس کا وجود کسی سوچے سمجھے منصوبے کے تحت عمل نہیں کرتا بلکہ اس کا فوری عمل اور انتخاب اس کو تجربات سے ہمکنار کر کے جوہر کی تخلیق کرواتا ہے۔ وجودیت پرست مفکرین انسان کو اس کی فطرت (nature) کے مطابق جانچنے کے بجائے اعمال (actions) کے ذریعے اس کا تعین قدر کرتے ہیں۔ ساتھ ہی یہ فلسفہ دقیانوسیت اور رسم ورواج پر بھی یقین نہیں رکھتا۔

فلسفۂ وجودیت کا بنیادی مقصد اپنے وجود کو معنی فراہم کرتے ہوئے انسان کی مکمل آزادی پر زور دینا ہے۔ ایسی آزادی جو اس پر کسی بھی قسم کے پہرے نہ بٹھائے اور نہ ہی کوئی پابندی عائد کرے بلکہ اپنی زندگی کی سمت متعین کرنے کے لیے انتخاب کی آزادی دے۔ اسی اعتبار سے انسان اپنی منتخب کردہ راہ پر چلنے کے نتیجے میں پیدا ہونے والے حالات کا ذمے دار بھی خود ہوتا ہے۔ پہلی اور دوسری جنگ عظیم کے سبب ہونے والی تباہی و بربادی اور اموات کا جو ratio سامنے آیا تھا اس نے انسان کے ذہن و دل میں اس بات کو مرتسم کر دیا تھا کہ زندگی محض لایعنیت اور مہملیت کے سوا کچھ نہیں۔ اگر زندگی کے کوئی معنی ہیں تو پھر یہ جنگیں اور فسادات کیوں ہوتے ہیں۔ اگر خدا موجود ہے اور اس نے کائنات کو صحیح طور پر چلانے کے کچھ اصول متعین کر رکھے ہیں تو پھر زمین پر یہ بگاڑ کیسا۔ اس کشمکش نے انسان کو ذہنی اذیت میں مبتلا کر دیا۔ فرد اور سماج کا باہمی تعلق منقطع ہونے لگا انسان خود اور خدا سے بیگانگیت کا شکار ہونے لگا۔ اسی کے سبب نطشے نے ''خدا کی موت'' کا اعلان کیا، اپنے وجود کو اصل اور سب سے اہم بتا کر زندگی کی معنویت کی طرف توجہ دلائی اور انسانی وجود کو انفرادی حیثیت عطا کی۔ وجودیت کے ضمن میں یہ بات بھی قابل ذکر

ہے کہ درج بالا تمام فلسفیوں میں کامیو، سارتر، پانٹی اور ہیڈگر خدا کے وجود کے قائل نہیں تھے لیکن اس کے باوجود تمام مفکرین وجودی فکر کے سلسلے میں چند بنیادی نکات کو اہم قرار دیتے ہیں۔ تھامس رابرٹ فلن (1936) Thomas R.Flynn نے ان تمام وجودیت پرست فلسفیوں کے نظریات کی روشنی میں وجودیت کی بنیاد درج ذیل نکات پر رکھی ہے اور اس کو وجودیت کی اساس قرار دیا ہے۔

1.***Existence precedes essence***. what you are (your essence) is the result of your choices(your existence) rather than the reverse. Essence is not destiny.you are what you make yourself to be.

2.***Time is of the essence***. We are fundamentally time-bound beings.Unlike measurable,'clock' time,lived time is qualitative:the 'not yet' the 'already' and the'present' differ among themselves in meaning and value.

3.***Humanism***. Existentialism is a person-centred philosophy. Though not anti-science, its focus is on the human individual's pursuit of identify and meaning amidst the social and economic pressures of mass society for superficiality and confirmism.

4.***Freedom/responsibility***. Existentialism is a philosophy of freedom. Its basis is that fact that we can stand back from our lives and reflect on what we have been doing. In this sense, we are always 'more' than ourselves.But we are as responsible as we are free.

5. ***Ethical consideration are paramount***. Though each existentialist understands the ethical, as with 'freedom' in his or her own way, the underlying concern is to invite us to examine the authenticity of our personal lives and of our society. (1)

ان تمام نکات کی روشنی میں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ وجودیت پرست، جوہر کی تخلیق پر فرد کے وجود کو اہمیت دیتے ہیں۔ مطلب یہ کہ انسان کا وجود ہی جوہر کی تخلیق کا سبب ہے۔ اس کے بغیر جوہر / تصورات / خیالات کی کوئی اہمیت نہیں۔ وجودی طرزِ فکر رکھنے والوں کے لیے وقت ایک خاص اہمیت کا حامل ہے، جس میں فرد لمحہ لمحہ زندگی جیتا ہے اور اس سے استفادہ کرتا ہے۔ ماضی سے متعلق یادیں اور مستقبل سے وابستہ خواب انسان کو جذباتی بنا دیتے ہیں اور یہ صورتِ حال فرد کے لیے دائمی عذاب کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ یہی جذبات فرد کو جنون، تشویش، خوف اور خواہش وغیرہ میں مبتلا کر کے وجود کی اہمیت کو اسفل سطح پر پہنچا کر خود غالب آ جاتے ہیں۔ لہٰذا وجودی طرزِ فکر ان تمام باتوں سے آزادی دلا کر فرد کو اساسی حیثیت عطا کرتی ہے۔ یہ فلسفہ، فرد کی انفرادیت، اس کی شناخت اور اس کی آزادی پر زور دیتے ہوئے اپنے افعال و اعمال کا ذمے دار بھی فرد کو قرار دیتا ہے اور صداقت کی بنیاد پر اپنی زندگی میں ہونے والے تجربات کا جائزہ بھی لیتا ہے۔ ڈی جے کوناچر، سارتر پر اپنے مضمون میں وجود کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتا ہے:

''آدمی کے لیے اس کا مطلب صرف یہ نہیں کہ وہ ''ہے'' بلکہ یہ کہ وہ ''ایک صورتِ حال میں ہے'' جو اس کے ماحول کے متعدد حالات، حیاتیاتی، اقتصادی، سیاسی، تہذیبی، کے تحت تشکیل پاتی ہے۔ آدمی کو دوسرے مظاہرِ فطرت کے برخلاف جو چیز بطور خاص عطا ہوئی ہے، وہ اپنا ''جوہر'' خود تخلیق کرنے کی آزادی ہے۔ یعنی اپنی مخصوص صورتِ حال میں رہ کر اپنے انتخابات اور اعمال کے ذریعہ، اسے خود فیصلہ کرنا ہوتا ہے کہ وہ کس قسم کا آدمی بننا چاہتا ہے۔ لہٰذا بنیادی طور پر ''اپنے آزاد فیصلوں اور اعمال کے مجموعے کے سوا آدمی اور کچھ نہیں ہے''۔ اور اس کی صورتِ حال میں ایسی کوئی شئے نہیں ہوتی، جو کسی قدر کی حامل ہو، سوائے

اس کے کہ وہ خود اپنے انتخابات کے وسیلے سے کوئی قدر تخلیق کرلے۔ مجملاً آدمی کی زندگی کا
سب سے بڑا بنیادی تجربہ اپنی آزادی کی مطلقیت کا احساس ہے۔ اس آزادی کا جتنا کم
احساس اس کو ہوتا ہے، اتنا ہی زیادہ وہ اپنی صورت حال کا غلام ہوتا ہے، اور اتنا ہی زیادہ
اس حالت فطرت کی دوسری ''اشیا'' سے قریب ہوتی ہے.... بہر کیف اپنی صورت حال کی
سمجھ، اس صورت حال کے پیش نظر اپنے انتخابات کے ذریعے اقدار و معانی کی تخلیق کی مکمل
ذمہ داری کی آگہی۔۔۔یہ وہ باتیں ہیں، جو ان اعمال کے لیے لازمی اساس فراہم کرتی
ہیں، جن کے سبب آدمی اپنی آزادی کا اعلان کرتا ہے اور اپنی تشکیل کرتا ہے۔'' 2

وجودیت کے متعلق ان تمام مباحث کے زیر اثر مغرب میں ادب تخلیق کیا جاتا رہا ہے۔ کامیو اور سارتر کی تحریریں فلسفہ وجودیت کی تفہیم میں مزید معاون ثابت ہوئی ہیں۔ جنھوں نے کردار اور ان کی صورت حال کو وجودی طرز فکر کے سانچے میں ڈھال کر پیش کیا۔ مغربی ناولوں کے مقابلے میں برصغیر میں ایک بھی مکمل اردو ناول وجودی نقطۂ نظر کے حوالے سے تشکیل نہیں دیا گیا ہے۔ لیکن چند ناولوں میں وجودی عناصر کی کارفرمائی دیکھنے کو ملتی ہے۔ جن میں بانو قدسیہ کا ناول راجہ گدھ، عبداللہ حسین کا اداس نسلیں اور خالدہ حسین کا کاغذی گھاٹ قابل ذکر ہیں اور انھیں تینوں ناولوں کے حوالے سے وجودیت کو سمجھنے کی کوشش کی جائے گی۔

مغرب میں دوسری جنگ عظیم اور مشرق میں تقسیم ہند کے نتیجے میں پیدا شدہ حالات، انسانی وجود کے کرب کا باعث بنے۔ بانو قدسیہ نے اپنے ناول راجہ گدھ میں انسانی ذات کے کرب و انتشار، تنہائی، وجود کی بے وقعتی، روحانی اضطراب اور ذہنی پیچیدگیوں کو موضوع بناتے ہوئے ،صورت حال کی عکاسی کی ہے۔ جس سے اس دور کا ہر شخص نبرد آزما تھا۔ اس ناول میں قیوم، سیمی اور امتل وجودی فکر کے نمائندہ کردار ہیں جو زندگی کی معنویت کو سمجھنے اور آزادانہ طور پر اپنے انتخاب کے حصول میں سرگرداں نظر آتے ہیں۔ سیمی کا کردار محبت میں ناکامی کے سبب وجود کی شکست و ریخت کا شکار ہو کر موت کو گلے لگا لیتا ہے۔ آفتاب سے بچھڑنے کے بعد اس کی زندگی کا کوئی مقصد نہیں رہ جاتا۔ وہ اپنے جسم و جان کی اہمیت سے بے بہرہ ہو جاتی ہے۔ قیوم سے جسمانی تعلق قائم کر کے اور اس سے آفتاب کی باتیں کر کے وہ ایسا خود ساختہ راستہ تلاش کرنے کی کوشش کرتی

ہے جو آفتاب کی یادوں کو زندہ رکھ سکے۔ وہ خودکشی کرنا چاہتی ہے اور بیماری کی حالت میں زیادہ تعداد میں سلیپنگ پلز کھا کر اپنی جان دے دیتی ہے۔ آفتاب اور سیمی، محبت میں باہمی کشش کے باوجود ایک دوسرے سے عدم توافق رکھتے ہیں۔ عشق لاحاصل کی یہ منزل سارتر کے نزدیک محبت کا ایک وجودی تجربہ ہے۔ پروفیسر خورشید احمد سارتر کے اس نظریہ کے متعلق رقم طراز ہیں:

''سارتر کے نزدیک محبت بھی موت کی طرح انفرادی وجودی تجربہ ہے۔ سارتر کے ناولوں اور افسانوں میں جس نظریہ محبت کا اظہار ہوا ہے، وہ یہ ہے کہ دو محبت کرنے والے بیک وقت ایک دوسرے کو اپنا مکمل معروض بنانا بھی چاہتے ہیں اور ایک دوسرے کی آزادی کو چھیننا بھی نہیں چاہتے۔ لیکن دوسرے کو اپنا معروض بنانے اور ساتھ ہی اس کے حق آزادی کو قبول کرنے میں جو تضاد ہے، اس کی وجہ سے محبت ٹوٹنے اور بکھرنے پر مجبور ہے۔ اس لیے محبت کا رشتہ ناکامی پر منتج ہوتا ہے اور محبت ایک لاحاصل جذبہ نظر آتی ہے۔'' 3

سیمی کی موت کے بعد قیوم کا کردار زندگی کی بے معنویت کا بوجھ اٹھائے، نفسیاتی بحران کے سبب اپنے تشخص کی پامالی کا احساس لیے، خواہشات کے حصول میں راندۂ درگاہ نظر آتا ہے۔ جبلی قوتوں کا باہمی تصادم، اپنے وجود کی بے سمتی اور انفرادی شناخت سے بیگانگی اس کو سوال اٹھانے پر مجبور کرتی ہے۔ وہ کہتا ہے:

''میں کون ہوں؟

''کہاں سے آیا ہوں؟

''مجھے یہاں سے کہاں جانا ہے؟ اور اگر مجھے کہیں نہیں جانا اور اس مٹی میں نائیٹروجن کی بھاری مقدار بن کر واپس لوٹنا ہے تو پھر یہ ساری تگ و دو کیوں؟ ۔۔۔ یہ سارا عذاب کس لیے؟

کائنات کیا ہے؟

اس کائنات سے پرے کون چھپا بیٹھا ہے؟ کیا کائنات والے سے ہمارا بے حقیقت ذرات کا کوئی تعلق ہے؟ کیا اس نے ہمیں صرف اپنی تفنن طبع کے لیے بنایا ہے؟' 4

ایک جگہ اس انداز سے کہتا ہے:

''یہ سب کیا ہے؟

انسانی رشتے؟۔۔۔نفرتیں محبتیں؟

یہ سب کچھ کیا ہے۔

زندگی کا سفر؟

ہمیں کیا چاہیے؟۔۔ایک دوسرے سے؟۔۔اپنے آپ سے؟

عمر کا فریب، عقل کا فریب، محبت کا فریب۔۔۔معاشرہ اور فرد۔۔۔فرد اور قانون

۔۔۔قانون اور قانونِ فطرت۔۔۔۔ان سب کی حدیں کون سی ہیں؟'' 5

انسانی وجود ایک پیچیدہ اکائی ہے لہذا وجودی کرب کے مسئلے کو حل کرنے کے لیے ہر دور میں اس قسم کے سوالات اٹھائے جاتے رہے ہیں۔قیوم کا کردار بھی ذات کی ناآسودگی اور محبت میں زیاں کا احساس لیے زندگی کے وجودی تجربے سے ہمکنار ہوتا ہے اور اس راز سے آگاہی حاصل کرتا ہے کہ انسان محض خواہشات کا غلام ہے جس کو پانے کے لیے وہ موت تک تگ و دو کرتا رہتا ہے اور صرف موت ہی اس کو خواہشات اور آرزوؤں سے آزادی دلا سکتی ہے۔قیوم وجودی فکر پر محمول خیالات کا بیان اس طور سے کرتا ہے:

''شادی سے چند دن پہلے مجھ میں دو خواہشیں آگاہی کے ساتھ ابھری تھیں۔اب مجھ پر یہ حقیقت بھی کھل رہی تھی کہ انسان جب تک چاہے جانے کی، رب بننے کی آرزو رکھتا ہے، وہ کبھی آزاد نہیں ہو سکتا۔چاہا جانا اور آزاد رہنا صلیب کے بازو ہیں جن پر آدمی مصلوب ہو جاتا ہے۔پہلی مرتبہ مجھے مہاتما بدھ کی سمجھ آئی کہ وہ کیوں خواہشات کو ختم کر کے اپنی مکتی چاہتا تھا۔جب تک انسان میں ہلکی سی خواہش بھی ہو وہ تابع رہتا ہے، خواہش کی وجہ سے قیدی ہوتا ہے۔کبھی حاکم نہیں ہو سکتا۔خواہش سے آزادی کیونکر ممکن ہے؟

کیونکر کیسے؟

موت سے پہلے موت۔۔۔زندگی کے ساتھ زندگی کی نفی۔۔آخری نجات سے پہلے کلی فراز۔

نجات کی آرزو تک سے۔۔ہر مسلک سے، ہر بت سے چھٹکارا حاصل کرنے کا ایک ہی

طریقہ ہے کہ انسان ہر قسم کے بت توڑ دے، ہر مسلک سے آزاد ہو جائے۔ کسی ملت میں شامل نہ ہو۔ کسی ملک کا باشندہ نہ ہو۔ کسی معاشرے کا فرد نہ ہو۔ کسی کلچر سے وابستہ نہ ہو۔ کسی خاندان کا فرد نہ ہو۔ نہ کسی کا عاشق ہو نہ محبوب۔ ہر کیفیت سے آزاد...ایسی حالت میں وہ سوائے موت کے اور کسی کا مرہون منت نہیں ہوگا۔ کسی اور کا عاشق نہ ہوگا۔ موت جو یقینی ہے۔ موت سے پہلے موت''۔ 6

وجودی عناصر کے ضمن میں امتل کا کردار بھی قابل توجہ ہے جو ایک طوائف ہے اور اپنی زندگی میں رونما ہونے والے حالات کے باوجود ذات کی نا آسودگی اور خلا کو پر کرنے کے لیے اپنے پیشے سے باز نہیں آتی اور وجود کے استقرار کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہے۔ مرد کے ذریعے کیے جانے والے استحصال کے نتیجے میں وہ جسمانی اور ذہنی اضمحلال میں مبتلا نظر آتی ہے لیکن اپنی آزادانہ روش سے مایوس نہ ہو کر، قیوم کو اپنے تمام حالات سے آگاہ کر کے اس سے ہمدردی کا رشتہ بھی قائم رکھنا چاہتی ہے۔ اس کے نزدیک، ماضی کے متعلق یادوں کی کوئی اہمیت نہیں۔ وہ کوئی بھی کام سوچ سمجھ منصوبے کے تحت نہیں کرتی ہے۔ اپنے شکستہ و درماندہ وجود کی کرچیاں اور زخم خوردہ دل کو سنبھالے ہوئے آزادانہ طور پر آگے بڑھتی رہتی ہے۔ امتل کے تئیں قیوم کے خیالات ملاحظہ ہوں:

''وہ بچوں کی طرح sustained emotion کے قابل نہ تھی۔ اس کا لڑنا جھگڑنا پیار محبت ،نفرت سب موڈ کے تابع تھے۔ کسی تھیوری، مسلک، دباؤ کے تحت وہ کچھ نہ کر سکتی تھی۔ وہ سب کچھ بغیر سوچے سمجھے کرتی۔ جی چاہا مدد کر دی، دل میں آیا گالی دے دی۔ کسی کو کھانا کھلا دیا، نیا پرس عطا کر دیا۔۔۔۔۔۔ وہ وقت، ضابطے اور طریقے کی پابند نہیں تھی۔ اس کا سارا نظام impulses پر چلتا تھا۔ اسی لئے اس کی رائے پر چلنا مشکل تھا۔ کیونکہ اس کی دوستی، دشمنی نظریے سب منٹ کی سوئی کے تابع تھے۔ کچھ بھی گھنٹوں، دنوں، سالوں پر محیط نہ تھا۔'' 7

عبداللہ حسین کا ناول اداس نسلیں میں بھی وجودی عناصر کی کارفرمائی دیکھنے کو ملتی ہے۔ جس میں مذہب اور موت کے وجودی طرز فکر پر کی گئی فلسفہ طرازی، وجودیت پرست مفکرین کے

نظریات سے مطابقت رکھتی ہے ساتھ ہی ناول کا مرکزی کردار، نعیم کا ذہنی رویہ، کامیو کے ناول Outsider کے مرکزی کردار مرسال کے ذہنی رویے attitude سے قدرے مشابہت رکھتا ہے۔ مرسال کا کردار وجودی فکر کے زیر اثر تراشا گیا ہے جو کوئی بھی کام بغیر سوچے سمجھے انجام دیتا ہے جس میں ایک عربی کا قتل اور شادی کے متعلق قر دونہ کے دریافت کرنے پر، اس کا، اس لیے حامی بھر لینا کیوں کہ قر دونہ اس سے شادی کرنے کی خواہش مند ہے قابل ذکر ہے۔ اداس نسلیں میں جب شیلا، نعیم سے شادی کی خواہش ظاہر کرتی ہے اور اس کے توسط سے حسین خیالات بیان کرتی ہے تو نعیم بھی بغیر کسی سوچ کے تحت اس کی تمام باتوں کو تسلیم کر لیتا ہے مگر جلد ہی اس کو تنہا چھوڑ کر چلا جاتا ہے۔ ایک سپاہی کا قتل بھی بغیر منصوبے کے تحت انجام دیتا ہے۔ اس کے علاوہ کسی بھی مثبت اور منفی پہلوؤں کو مدنظر نہ رکھ کر نعیم کانگریس کے ایسے خفیہ گروہ میں شامل ہو جاتا ہے جہاں جان کا خطرہ لاحق ہوتا ہے۔ موت کو نہایت قریب سے دیکھنے، ذات کی شکست و ہزیمت اور پے در پے رونما ہونے والے حالات کے مدوجزر سے نعیم کا وجود شدید تنہائی اور خلا کا شکار ہو جاتا ہے۔ فالج کا اثر اس کے وجود کو مزید مضمحل اور منتشر کر دیتا ہے۔ عذرا اس کو علاج کی غرض سے روشن محل لے آتی ہے اور ظاہر و باطن دونوں قسم کے زخموں کو مندمل کرنے کی کوشش میں لگ جاتی ہے۔ نعیم ڈاکٹر انصاری کے زیر علاج رہتا ہے وہ اس کو مذہب کے متعلق ان باتوں سے آگاہ کرتا ہے جو اس کے درد کا مداوا کر سکے یہاں مذہبی فکر وجودیت کے نظریے سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ جس کا تعلق روحانیت سے وابستگی کے سبب اپنے وجود کی شناخت ہے۔ نعیم سے گفتگو کے دوران ڈاکٹر انصاری کہتا ہے:

''مذہب کا سب سے بڑا آلہ عبادت ہے۔ عبادت، جو انسان کی شخصیت کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر ایک جذبہ بن جاتی ہے، جو انسان کو اپنے اندر جھانکنے کی استطاعت بخشتی ہے۔ آج تک جس کسی نے اپنے آپ کو جانا اور پہچانا ہے اس کی بساط عبادت نے اس میں پیدا کی ہے۔ یہ وہ راستہ ہے جس پر چلتا ہوا آدمی ساری دنیا میں گھوم گھام کر پھر اپنے آپ تک آ پہنچتا ہے۔ وہ خفیہ اور تنگ راستہ جو انسان کی اپنی ذات پر آ کر ختم ہو جاتا ہے اور پھر اندر اتر جاتا ہے اور جب آدمی ڈرتا ہوا، جھجکتا ہوا اپنی ذات میں داخل ہوتا ہے تو راستہ روشن اور

کشادہ ہوتا جاتا ہے۔اوراس مقدس روشنی تک پہنچنے کا جذبہ، جوراستے لے اختتام پرنظر آتی
ہے،اس کو پالینے کی دیوانی خواہش انسان کو آگے چلاتی جاتی ہے اوراسے ایک مقصد عطا
کرتی ہےاور جب وہ مقصد شخصیت کے ساتھ ہم آہنگ ہو جاتا ہےتوانسان اپنی ذات میں
گم ہو جاتا ہے۔ پہلے شعور کے پردے اٹھتے ہیں، پھر آہستہ آہستہ لاشعور کے دروا ہوتے
ہیں اور جب وہ آفاقی سطح پر پہنچ جاتا ہے تو ماوراء میں دیکھنے اوراسے جاننے لگتا ہے
۔۔۔۔'' 8

مزید کہتا ہے:

''تخیل کوتم بغیر کسی وجہ کے عمل میں نہیں لا سکتے۔ذہن کواور خیالات کومرنے سے بچانے کے
لئے تمہارے پاس کوئی وجہ، کوئی دلیل ہونی چاہئے اور تبھی اس کے جواز کے طور پرتم سوچ
سکتے ہواوراپنے دماغ کوتباہی سے بچاسکتے ہو۔خیالات کی بنیادتم Nothingness پرنہیں
رکھ سکتے۔ایسا اگر کبھی کروگے تو کسی خاص سمت میں بڑھنے کے بجائے تمہارے خیالات
تیزی سے ادھرادھر بکھر جائیں گےاور دماغ کو پاش پاش کردینگے۔سمت جوخیالات کوملتی
ہےاسی تلاش سے آتی ہے۔جوآدمی اپنے وجود کی اصلیت معلوم کرنے کے لئے جاری کرتا
ہے۔اسکے بغیر تخیل بیکار ہے''۔ 9

وجودی مفکرین میں Karl Jaspers اور Gabriel Marcel اپنے وجود کی انفرادی
شناخت میں مذہب کو بہت اہمیت دیتے ہیں اور تجربات کی روشنی میں اپنی روحانی (داخلی) ذات
سے آشنا ہوکر منزلِ مقصود کے حصول کو انسانی فکر کا وسیلہ قرار دیتے ہیں۔خالدہ حسین کا ناول
''کاغذی گھاٹ'' ایک ایسی لڑکی کی کہانی ہے جواپنے وجود کی معنویت تلاش کرنے کے لیے ہمہ
وقت ذہنی کشمکش کا شکار نظر آتی ہے۔اپنے اردگرد موجود ٹھوس نظریے کے متحمل لوگوں کی زندگیوں کا
تجزیہ اس کو کرب میں مبتلا کر دیتا ہے عائشہ اور افروز اس کی بہترین مثالیں ہیں جو اپنے مقصد کو
حاصل کرنے کی خواہش میں ان راستوں کا انتخاب کرتی ہیں جن پر چل کر وہ اپنی شناخت اور مقصد
سے محروم ہو جاتی ہیں۔مونا اپنے اردگرد پھیلے ہوئے واقعات، صورت حال اور اپنے گھر کی
روایت واقدار کے پاس ولحاظ میں جکڑی ہوئی اپنے وجود کے اثبات کی کوئی راہ نہیں پاتی ہے

اوران تمام صورت حال کو تقدیر کا لکھا ہوا قرار دینے لگتی ہے۔اچانک اپنے وجود کے ادراک کی کیفیت اس کو سوچنے پر مجبور کردیتی ہے وہ ایک اچھی تخلیق کار ہے،لکھنا اس کا پسندیدہ عمل ہے اور وہ اپنے وجود کی سچائی اور اس کے برحق ہونے کے جواز کی تصدیق چاہتی ہے جو اس کے '' لکھنے'' میں مضمر ہے اور اس کو اس بات کا احساس ہو جاتا ہے کہ زمین پر اس کے وجود کا جواز محض لکھنا ہی ہے۔ یہاں مونا کا کردار سارتر کی سوچ سے مماثل نظر آتا ہے۔سارتر کا بھی یہی ماننا تھا کہ وہ صرف لکھنے کے لیے ہی پیدا ہوا ہے۔زندگی میں رونما ہونے والے تضادات کے پیش نظر مونا کو سارتر کے نظریۂ انتخاب سے اکثر الجھن محسوس ہوتی۔وہ حسن سے اس کے متعلق بحث بھی کرتی ہے:

''اس کو سارتر کا انتخاب کا تصور بے حد الجھاتا۔وہ اکثر چلتے چلتے رک جاتی۔انسان ہر قدم پر انتخاب کرتا ہے۔مگر وہ انتخاب ہی دراصل پہلے سے طے شدہ ہے۔اس نے حسن کو بتایا۔''نہیں وہ طے شدہ نہیں ہے۔اس لیے کہ مستقبل ایک خلا ہے۔جس میں واقعات اور عمل تخلیق کیے جاتے ہیں۔یہی اس کا نیا پن ہے۔وہ اوریجنل ہے۔''

''مستقبل ہرگز اوریجنل نہیں۔اس لئے کہ سب کچھ پہلے سے ہو چکا ہے۔یہ سب ایکشن ری پلے ہے یا پھر زیادہ سے زیادہ بازیافت۔کائنات کی Retrospection ہے۔ہمیں یہ سب کچھ معلوم نہ ہوتا تو اور بات ہے۔ہمارے لیے سب کچھ پہلی بار ہو رہا ہے۔۔حقیقت میں ایسا نہیں۔''

''تو پھر انسان کی سعی؟''

''یہ اس کی مجبوری ہے''

''مگر یہ انتخاب کا مسئلہ واقعی بہت الجھا ہوا تھا۔جبر و قدر کی مقدار اور کیفیت۔کبھی کسی سے حل ہوئی ہوگی۔'' 10

حسن،مونا کو اس کی تخلیقی صلاحیت کی اہمیت و افادیت کی طرف توجہ دلاتا ہے اور بتاتا ہے کہ لکھنے میں ہی اس کے وجود کے اثبات کا راز پوشیدہ ہے۔بڑے بھائی اس کے لکھنے کو پسند نہیں کرتے لیکن ابا اس کی مسلسل حوصلہ افزائی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔حسن کے مسلسل اصرار پر مونا اپنی تخلیقی صلاحیت کو زیادہ سے زیادہ نکھارنے کی کوشش کرتی ہے۔یہاں سارتر کے فلسفہ

آزادیِ انتخاب کے سبب مونا وجودی فکر کے حوالے سے اپنا جوہر خود تخلیق کرتی ہے جو اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ انسانی وجود ہر چیز کی تخلیق کا اصل سبب ہے۔ اکثر مقامات پر مونا کے ذہن میں تقدیر کا جبر اور مسلسل وپیہم اس کا سنگین وار سوچ کے رخ کو دوسری جانب لے جاتا۔ وہ افروز اور عائشہ کے ساتھ پیش آنے والے حالات کے متعلق سوچا کرتی لیکن پھر اپنے تخلیقی ہنر کی جانب یکسوئی سے توجہ دے کر اپنے وجود کو معنی فراہم کرتی ہے۔ اپنی تحریر کے متعلق کہتی ہے:

"میرے لیے تو لکھنا ایک غیر شعوری اور اضطراری عمل ہے"۔

"واہ" اب وہ بھی اس قابل ہوگئی تھی کہ لوگ اس سے پوچھتے تم کیوں لکھتی ہو، کس کے لیے لکھتی ہو۔ اور وہ ہرگز نہ جانتی تھی کہ وہ کیوں لکھتی ہے۔ یہ تو ایک خود غرض غیر شعوری عمل تھا۔ شاید وہ اپنی ذات کی بے پناہ کمزوریوں کی تلافی میں لکھتی تھی۔ وہ اس لیے لکھتی تھی کہ وہ وہ نہیں، جو اسے ہونا چاہیے تھا اور اس کے باہر بھی دنیا وہ نہیں جیسا اسے ہونا چاہیے تھا۔ شاید وہ اس لیے لکھتی تھی کہ وہ ایک معمولی نا قابل توجہ وجود تھی اور قابل بننا چاہتی تھی۔ شاید وہ اس لیے لکھتی تھی کہ وہ ایک غریب پسماندہ قوم اور ملک کی فرد تھی جو شاندار تاریخ کا دعوی دار تھا۔ تاریخ جو محض ایک طلسم تھی۔ اور اس کا وافر حصہ ایسا تھا جس کو یہ ملک اپنانے یا رد کرنے کے مخمصے میں تھا۔ شاید وہ اس لئے لکھتی تھی کہ وہ ایک شکست خوردہ ملک کی باسی تھی جو بلند بانگ دعوؤں کے باوجود سر اٹھا کے زندہ نہیں رہ سکتا تھا۔ جس کا وجود اور مستقبل دونوں مشکوک تھے اور شاید بڑی طاقتوں کے یہاں گروی بھی کیونکہ اس کے دانشور اس کے بارے میں دوغلے تھے۔ اور عوام، بھیڑ، وہ جم غفیر جس سے یہ دھرتی معمور تھی، صبح شام زندگی اور موت کی کشمکش میں گرفتار۔ ذلت کا منشور ان کے لئے قسام ازل نے تیار کر رکھا تھا جس سے سر مو ادھر ادھر ہونا ممکن نہ تھا شاید وہ اس لئے لکھتی تھی۔۔۔۔ 11

درج بالا اقتباس میں صورت حال اور اس سے پیدا شدہ نتائج کے حوالے سے مونا کے لکھنے کے پس پردہ اسباب کو بیان کیا گیا ہے جو رسم و رواج کی قید و بند اور پابندی سے آزاد ہونا چاہتی ہے۔ بعض اوقات اپنے ذہن کی افترا پردازی پر الجھ کر رہ جاتی ہے اور عائشہ اور افروز کی زندگی سے خود کا موازنہ کرنے لگتی ہے تو اس کے ابا اسے سمجھاتے ہیں:

''دیکھو بیٹا بات سیدھی سی ہے۔'' بالآخر ابا نے کہا۔'' کسی تخلیقی عمل کو اگر دلیل کی دار پر چڑھاؤ گی تو وہ ختم ہو جائے گا۔ یہ سارا عمل وہبی ہے۔ اس میں کیوں اور کیسے نہیں آتا۔ جو تم پر اترتا ہے لکھتی جاؤ۔ منطق اور تجزیوں کے بکھیڑوں میں کیوں پڑتی ہو۔'' 12

اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ کاغذی گھاٹ میں وجودی طرزِ فکر کو مدنظر رکھتے ہوئے کرداروں کی تشکیل میں مدد لی گئی ہے اور متن کی معنویت کو کئی پیرایوں سے اجاگر کیا گیا ہے۔ ان ناولوں کے علاوہ انیس ناگی کا ناول دیوار کے پیچھے وجودی طرزِ فکر کے حوالے سے قابلِ ذکر ہے۔ بیسویں صدی سے ہی فلسفہ وجودیت ایک مکتبۂ فکر کی حیثیت اختیار کر چکا ہے جس میں انتخاب کی آزادی کے نتیجے میں پیدا ہونے والا درد و کرب، ناامیدی، مایوسی کے سبب ہمت نہ ہارنا، اپنے وجود کو معنویت عطا کرنا اور سمت متعین کرنے کی غرض سے تجربات کی روشنی میں مسلسل جدوجہد کرتے رہنے کو وجودیت کی اساس قرار دیا گیا ہے اور وجود کو ہر شے پر مقدم تسلیم کیا گیا ہے۔ فلسفہ وجودیت کے تمام پہلوؤں کو نظر میں رکھتے ہوئے ان ناولوں کے علاوہ کئی دیگر ناولوں میں بھی وجودی فکر کے عناصر تلاش کیے جا سکتے ہیں اور وسیع پیمانے پر اس کی تفہیم کا کام عمل میں آ سکتا ہے۔

حواشی

1. Flynn,Thomas R.-Existentialism, A very short introduction, Newyork oxford university press, 2006 p.8
2. فلولاجیکل کوارٹرلی ، اکتوبر 1954 ص409,410 بحوالہ احمد، خورشید۔ اردو افسانے پر مغربی اثرات، علی گڑھ: شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، 2002 ص105, 106
3. ایضاً، ص113
4. راجہ گدھ، بانو قدسیہ، شانِ ہند پبلی کیشنز، دہلی، 1988 ص252
5. ایضاً، ص330
6. ایضاً، ص493, 494
7. ایضاً، ص407
8. اداس نسلیں، عبداللہ حسین، بسمہ کتاب گھر دہلی، 2012 ص403, 404
9. ایضاً، ص404
10. حسین، خالدہ۔ کاغذی گھاٹ، ص79, 80 http://allurdupdfnovels.blogspot.in/
11. ایضاً، ص119
12. ایضاً، ص 120

کئی چاند تھے سرِ آسماں

مابعد نوآبادیاتی مطالعہ

دنیا کے کئی ممالک پر انگریزوں کی اجارہ داری اور ان کے نظامِ حکومت نے مقامی افراد کی تشکیلِ نو کا کام انجام دینے کے ساتھ ادب، ثقافت، سیاست اور دیگر شعبوں پر بھی منصوبہ بند طریقے سے اپنا اثر قائم کیا۔ ان تمام سازشی اثر ونفوذ کے نتیجے میں پیدا صورت حال کا مطالعہ کر کے ہر ملک کے ادیبوں نے اپنے ملک کی نوآبادیاتی صورت حال کو بنیاد بناتے ہوئے فن پارے تحریر کیے، جن میں اس ملک کے افکار ونظریات کے پیش نظر نوآبادکار کے طرز فکر کو اجاگر کیا گیا۔ ناول کے متعلق بات کی جائے تو اردو ادب میں بھی ایسے ناول تخلیق کیے گئے، جن میں نوآبادیاتی طرز فکر کے پیش نظر قصے کو تشکیل دیا گیا ہے، حوالے کے طور پر ڈپٹی نذیر احمد کے چند ناولوں کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ابتدائی ناول نگار جیسے سرشار، رسوا، رشیدۃ النساء، حالی، شاد عظیم آبادی وغیرہ کے ناولوں میں نوآبادیاتی فکر کی جھلک دکھائی دیتی ہے۔ اکیسویں صدی میں قدم رکھنے کے بعد اردو ناول کے سرمایے میں بیش بہا اضافے ہوئے اور ناولوں کی ایک بڑی تعداد منظر عام پر آئی، جس میں شمس الرحمٰن فاروقی کا ناول ''کئی چاند تھے سرے آسماں'' قابلِ ذکر ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی اردو ادب کے ہمہ جہت اور عبقری ادیبوں میں سے ایک ہیں، جنھوں نے کئی اہم اصناف میں نہ صرف طبع آزمائی کی بلکہ اپنی ژرف نگاہی کے باعث اسے اردو ادب میں اہم مقام بھی دلوایا۔ ان کے تخلیقی کارناموں میں ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' بھی ہے، جو اپنے بیان کی طویل

بساط پر مختلف النوع اور کثیر الجہت افکار کو جنم دیتا ہوا نظر آتا ہے۔ ناول کا کینوس نہایت وسیع ہے، جس میں وزیر خانم کی زندگی کے تناظر میں بیان کردہ حالات و واقعات دیگر نکات پر بھی روشنی ڈالتے ہیں اس اعتبار سے ناول میں صورت حال کا مطالعہ متعدد نقطۂ نظر کے تحت کیا جاسکتا ہے ۔یوں تو اس ناول پر بہت سے مضامین مختلف نقطۂ نظر کے تحت لکھے جا چکے ہیں، ناول کے تخلیقی منظر نامے کی الگ الگ طرح سے توجیہہ بھی پیش کی جارہی ہے تاہم تنقید و تجزیے کا سلسلہ متواتر جاری ہے۔ یہ ناول قدیم ہند اسلامی تہذیب کا مرقع ہونے کے ساتھ ساتھ مختلف علوم و فنون کو بھی پیش کرتا ہے، ساتھ ہی مطالعے کی کئی جہات کو آشکار کرتا ہے۔ اس مضمون میں ناول کو مابعد نوآبادیاتی تناظر میں پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اردو ادب میں مابعد نوآبادیاتی مطالعے کی اتنی ہی اہمیت ہے، جتنی دوسرے افکار و نظریات یا ادبی رویوں کی، جن کا اطلاق کسی فن پارے پر اس کے تاریخی، تہذیبی، سماجی، سیاسی، نفسیاتی پس منظر میں یا پھر زبان، اس کی ماہیئت، اس کی ساخت، معانی کے ادراک کے پیش نظر کیا جاتا ہے اور متن میں موجود تہہ در تہہ جہانِ معنی کی مختلف جہات کو آشکار کیا جاتا ہے۔ مابعد نوآبادیاتی مطالعہ کسی متن یا فن پارے کی تفہیم کا ایک طریقۂ کار ہے، ایسا متن جو نوآبادیاتی تصور، اس کی قائم کردہ حکمت عملیوں، استعمار کار کے تصور طاقت اور ان کے اذہان میں موجود نیٹو (Native) افراد کی مخصوص تشکیل شدہ شبیہ کو ملحوظ خاطر رکھ کر ضابطۂ تحریر میں لایا گیا ہو۔ دنیا کے کئی ممالک پر برطانوی سامراج کی اجارہ داری، وہاں کے تہذیبی و علمی سرمایہ کو ناقابل قبول کہہ کر رد کرنا، انھیں حقارت کی نظر سے دیکھنا، مقامی باشندوں کو نااہل، احمق اور خود کو ہر اعتبار سے برتر اور تہذیب یافتہ قرار دینا انگریزی نظام کی سیاسی بالادستی کی واضح علامت ہے۔ ایسی بالادستی جس میں مقامی باشندوں کو ان کے علمی، تہذیبی، ثقافتی، فکری، سیاسی، تاریخی تناظر میں پرکھ کر ان کے اذہان پر گرفت کرنا تھا تاکہ ان کو محکوم، کمتر، ذلیل، بدتہذیب، شناخت سے عاری بنا کر پیش کیا جاسکے اور اپنا اثر و نفوذ باضابطہ طور پر قائم کیا جاسکے، ساتھ ہی استعماری نظام افکار کے پیش نظر اقتدار کو مستحکم بنایا جا سکے۔ اس کے لیے نیٹو افراد کے کلاسیکی تصورات کی عمارت کو منہدم کر کے ان میں ایک نیا تصور القا کیا جاتا جس کے لیے باقاعدہ طور پر سوچے سمجھے منصوبے کے تحت ان کی ذہن سازی کی جاتی ہے

اور محکوم یا استعمار زدہ طبقے کے اندر یہ یقین پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی کہ ان کی تہذیب ،ادب ،طرزِ فکر، اقدار و روایات زوال آمادہ ہیں اور ان کی (استعمار زدہ افراد) نجات استعمار کار کے نظامِ افکار کی پیروی کرنے یا حمایت کرنے میں ہی ہے۔ اس سیاق میں اٹھائے گئے بیشتر اقدام کے نتائج دور رس اور دیر پا ثابت ہوئے۔ نوآبادیاتی صورت حال اور نوآبادکار کے نظامِ اقدار کو مدنظر رکھتے ہوئے کسی متن کا مطالعہ کرنا اور اس کی تعبیر پیش کرنا مابعد نوآبادیاتی مطالعہ (Postcolonial studies) کہلاتا ہے۔

Dictionary of Literary Terms & Literary Theory میں مابعد نوآبادیات کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

Postcolonialism is an interdisciplinary academic field devoted to the study of European colonialism and its impact on the society,culture, history and politics of the formerly colonized regions such as the African continent, the Caribbean, the Middle East, South Asia and the Pacific.1

ترجمہ: مابعد نوآبادیات ایک بین العلومی علمی شعبہ ہے جس میں یوروپی نوآبادیات کے مطالعے کے ساتھ سابقہ نوآبادیاتی خطے مثلاً افریقی براعظم، کیریبین، مشرق وسطیٰ، جنوبی ایشیا اور بحرالکاہل کے سماج، تہذیب، تاریخ اور سیاست پر پڑنے والے اس کے اثرات کا جائزہ لیا جاتا ہے۔

ناصر عباس نیر مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''نوآبادکار، نوآبادیاتی دنیا کو دو حصوں میں تقسیم ہی نہیں کرتا، نوآبادیاتی باشندوں کی دنیا کو تشکیل بھی کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں نوآبادیاتی باشندوں کی دنیا ان کی اپنی دنیا نہیں ہوتی، انہیں اپنی 'دنیا' پر کوئی تصرف اور اختیار نہیں ہوتا، نہ اس دنیا کے حقیقی، عملی معاملات پر اور نہ اس دنیا کے تصور اور اس کے نظام اقدار پر۔ وہ اپنی ہی دنیا میں اجنبی، اور اس سے 'باہر' ہوتے ہیں۔ غضب یہ کہ نوآبادیاتی باشندے کو نوآبادکار جو تصورِ ذات دیتا ہے وہ اسے بالعموم

قبول کرتا ہے اوراس کے مطابق جینا شروع کر دیتا ہے اور نو آبادیاتی دنیا میں جو کردار اسے ادا کرنے کے لیے کہا جاتا ہے، وہ اسے عموماً تسلیم کر لیتا ہے۔'' 2

نو آبادیاتی نظام افکار کا مطالعہ فی نفسہ نہایت وسعت رکھتا ہے جس کی تفہیم مختلف شعبوں کے تحت کی جاتی رہی ہے تاکہ انگریزوں کے تشکیل کردہ لائحہ عمل کو مناسب طور سے سمجھا جا سکے۔ 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' میں وزیر خانم کو بنیاد بنا کر قصے کو تشکیل دیا گیا ہے اس میں خانم کی زندگی میں آنے والا پہلا مرد مارسٹن بلیک ہے، جو بغیر کسی رسم کے وزیر کو اس کے والد کی اجازت سے اپنے گھر کی ملکہ بنالیتا ہے اور وزیر کے یہ ایام مارسٹن بلیک کی ہمنوائی میں گزرتے ہیں۔ گویا یہ زمانہ انگریزوں کا ہندوستان پر اقتدار حاصل کر کے تسلط قائم کرنے کی جدوجہد کا زمانہ تھا جیسا کے مصنف کی رقم کردہ تاریخ سے بھی واضح ہوتا ہے۔ وزیر خانم خالص مشرقی روایت کی پروردہ خاتون تھی لیکن کچھ ہی عرصے میں مارسٹن بلیک سے مراسم قائم کر لیتی ہے اور بلیک کے کہنے پر اس کے والد بغیر کسی نکاح یا کاغذی کارروائی کے وزیر خانم کو بلیک کے ہمراہ رخصت کر دیتے ہیں۔ مشرقی تہذیب کے پروردہ شخص کا یہ فعل اپنی کمتری اور انگریزوں یا انگریزی نظام کی برتری کو ظاہر کرتا ہے اور یہ ثابت کرتا ہے کہ ہر وہ چیز جو انگریزی تہذیب کا حصہ ہے، ان روایات سے کہیں زیادہ قابل اعتبار اور لائق تحسین ہے جو روایات ہند اسلامی تہذیب کا حصہ ہیں۔ اسی لیے وزیر خانم کے والد بغیر کسی حجت کے وزیر خانم کو ہمیشہ کے لیے انگریز (مارسٹن بلیک) کے ساتھ جانے کی اجازت دے دیتے ہیں۔ اقتباس:

''اس واقعے کے بعد مارسٹن بلیک کسی نہ کسی تقریب سے ہر دو تین دن پر وزیر خانم کے گھر پہنچ کر سیر و تفریح کی باتیں کرتا۔ کبھی کبھی وہ اسے چاندنی چوک اور نہر کی سیر کے لیے لوالے جاتا۔ ماں تو تھی نہیں، باپ ان کے ساتھ ہوتا، لیکن طوعاً و کرہاً، اور بیٹی کو پوری چادر لپیٹ کر باہر جانے پر ہمیشہ اصرار کرتا۔ پھر بھی اسی اثنا میں وزیر خانم سے اس کے چپکے چپکے کیا مراسم بنے یا کیا عہد و پیماں ہوئے، اس کا کچھ پتہ نہیں۔۔۔ مارسٹن بلیک کی باتیں سن کر سب لوگ کچھ دیر کے لیے خاموش سے ہو گئے۔۔۔ کچھ ادھر کا بھی اشارہ دیکھ کر بلیک اور محمد یوسف خاموشی سے ایک طرف کو ہو لیے، سرگوشیوں میں کچھ گفتگو ہوئی۔۔'' 3

اس اقتباس میں راوی کا یہ بیان کہ 'باپ ان کے ساتھ ہوتا لیکن طوعاً و کرہاً' وزیر خانم کے والد کی مجبوری کو ظاہر کرتا ہے کہ چار و ناچار وہ ان کے ساتھ جانے پر مجبور تھا کیوں کہ جہاں ایک طرف انگریز کی خواہش کو ٹالنے کی اس میں ہمت نہیں تھی وہیں دوسری طرف اپنی تہذیب کی باقی ماندہ کشش بھی اسے اپنی جانب کھینچ رہی تھی۔ اس کے بعد سرگوشیوں میں جو گفتگو ہوئی اس کا پوشیدہ رکھنا حاکم اور محکوم طبقے کی ترجیحات کو نمایاں کرتا ہے اور انگریزوں کے اثر ورسوخ اور انگریزی نظام کی بالادستی کے نتیجے میں وزیر خانم، بلیک کے ہمراہ جے پور روانہ ہو جاتی ہے۔

لندن میں ماہر امراضِ چشم خلیل اصغر فاروقی کی ملاقات جب وسیم جعفر سے ہوتی ہے تو انھیں معلوم ہوتا ہے کہ وزیر خانم وسیم جعفر کی دادی تھیں اور وہ خانم اور اس دور کے متعلق کئی اہم معلومات فاروقی کو فراہم کرتے ہیں، جن میں خانم کی تصویر کا ذکر اور اس کی تلاش کے بارے میں بھی بتاتےہیں ۔ یوں ان دونوں حضرات کی ملاقاتوں کا سلسلہ آگے بڑھتا ہے۔ ایک دن وسیم جعفر، انگریزوں کا ہندوستانیوں کے ساتھ روا رکھے جانے والے سلوک کی نوعیت پر تبادلہ خیال میں سرسید اور سید محمود کے بیان کا ذکر کرتے ہیں، جس میں سید محمود کی بات کو ان کی سادہ لوحی پر محمول نہیں کیا جا سکتا بلکہ اس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ نوآبادیاتی دور میں ہندوستانی عوام نفسیاتی طور پر بھی خود کو انگریزوں کی رعایا یا محکوم قوم تسلیم کر چکی تھی اور اپنی عزت و وقار کو خوش فہمی کے جھوٹے پردوں میں چھپانے کی ناکام کوشش میں لگی ہوئی تھی۔ اقتباس اس طرح ہے:

> ''سرسید کی بات میں کچھ صداقت تھی۔'' وسیم جعفر نے کہا۔'' اپنے بجنور والے رسالے میں انہوں نے لکھا ہے کہ ہندوستانیوں کے دل میں اس بات کا بہت غصہ تھا کہ فرنگی لوگ ہمارے ساتھ برابر کا سلوک تو دور رہا، انسانی سلوک بھی نہیں کرتے۔ اسی بات کو بڑے عجیب وغریب انداز میں سید محمود نے بنارس میں ۱۸۹۱ کی ایک تقریر میں کہا کہ انگریزوں کا یہ خیال غلط ہے کہ وہ حاکم ہیں اور ہم رعایا۔ رعایا ہم دونوں ہیں۔ ملکہ عالیہ ہماری حاکم ہیں، اور ان کی رعایا کی حیثیت سے ہم دونوں برابر ہیں، برابر کے حقوق وفرائض ومراعات رکھتے ہیں۔'' 4

وزیر خانم کے والد یوسف سادہ کار واحد متکلم راوی کے طور پر ناول کے کینوس پر بیانیہ کی تعمیر

کرتا ہے، جس میں اپنے آباؤ اجداد کی حالات زندگی پر مکمل روشنی ڈالتے ہوئے وزیر خانم کے کردار کے رموز ونکات کو بھی بیان کرتا ہے۔اس بات سے اہل ادب بخوبی واقف ہیں کہ کردار سازی کا عمل ناول کی پیچیدہ ترسطحوں کو پرت در پرت کھولنے میں سب سے زیادہ معاون ثابت ہوتا ہے جو بیانیہ کو ایک معنی فراہم کرتا ہے۔یہ معنی ہی قصے کو متشکل کرتے ہیں یا اسے ایک form عطا کرتے ہیں۔کردار کی ذہنی سطح،غور وفکر کی صلاحیت اس کی حرکت وعمل کا منبع ہوتے ہیں ۔وزیر خانم کے کردار کی تفہیم میں بچپن کے مناظر واحوال،کردار کے اعمال وکوائف اس بات کی طرف توجہ مرکوز کراتے ہیں کہ ابتدا سے ہی اس کے کردار میں باغیانہ عناصر موجود تھے۔بقول یوسف سادہ کار''بچپن سے اس کے مزاج میں ۔۔ایسا ڈومنی پن نکلتا تھا کہ میں اسے دیکھ دیکھ ڈرے تھا''۔راوی کی بیان کردہ باتوں کے مطابق گیارہ سال کی عمر میں ایسے لچھن بظاہر نا قابل یقین تو معلوم ہوتے ہیں لیکن یہ کہا جاسکتا ہے کہ شاید وراثت میں ملے خصائص اور نانی کے یہاں گزارا ہوا عرصہ اس کی شخصیت کو اس انداز سے تراش دیتا ہے یا پھر قدرت کی جانب سے کچھ چیزیں انسان کی طبیعت میں پیدائشی طور پر موجود ہوتی ہیں۔وزیر خانم اپنے باغیانہ رویے کے سبب مشرقی روایات واقدار سے انحراف کرتی اور اسے برا بھلا کہتی نظر آتی ہے۔ایسی روایت جو برصغیر کی تہذیب کا ناگزیر حصہ ہے لیکن وہ مشرقی افکار ونظریات،اس میں نکاح اور شادی بیاہ کی اہمیت اور مردوں کی بالادستی سے سراسر انکار کرتی ہے۔اس سلسلے میں وزیر کی اپنی بہن سے گفتگو خالص تانیثیت کا رنگ لیے ہوئے ہے۔اس ضمن میں نوآبادیاتی فکر کے جس پہلو کو اجاگر کیا جاسکتا ہے وہ یہ کہ مغربی نظام افکار میں شادی بیاہ کی پابندی کو معاشرتی تفاخر میں شامل نہیں سمجھا جاتا ہے اور شادی کرنے یا نہ کرنے سے دو مخالف جنس کے سماجی مرتبے میں کسی قسم کا کوئی فرق یا رخنہ پیدا نہیں ہوتا کیوں کہ مغرب میں شادی کا عمل ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ہر فرد اس سلسلے میں خود مختار ہوتا ہے خواہ شادی کرکے ازدواجی زندگی گزاریں یا پھر بغیر شادی کے ایک دوسرے سے منسلک رہنا پسند کریں۔مغربی معاشرے میں اچھائی یا برائی ناپنے کے Parameters مشرق سے قدرے مختلف ہیں۔غرض شادی بیاہ کے متعلق مغربی نظریہ کی چند جھلکیاں وزیر خانم کے کردار میں موجود ہیں۔اقتباس:

''سنیے، میں شادی وادی نہیں کروں گی۔'' وزیر نے مربیانہ لہجہ میں کہا۔

''کیوں؟ کیوں نہیں کرے گی شادی؟ اور نہ کرے گی تو کیا کرے گی؟ لڑکیاں اسی لیے تو ہوتی ہیں کہ شادی بیاہ ہو گھر بسے۔'' 5

''دیکھو باجی جان۔ شادی کر کے میں خواہی نخواہی خود کو زندگانی بھر کے لیے کیوں پھنساؤں ۔تعلق وہی اچھا جس کو توڑ سکوں۔''

''ہائے اللہ یہ تو کیا بک رہی ہے۔ یہ تو سراسر کفر ہے!'' 6

''عورت کے لیے مرد ضروری ہے۔ مرد کے لیے عورت ناموس ہے اور عورت کے لیے مرد وارث۔''

''چلیے وارث ہی سہی۔ لیکن نکاح تو ضروری نہیں۔''

''تو کیا حرام کاری کرے گی؟ لڑکی خدا سے ڈر۔''

''شاہزادہ تقدیر میں لکھا ہوگا تو آئے گا ہی۔ نہیں تو نہ سہی۔ مجھے جو مرد چاہے گا اسے چکھوں گی، پسند آئے گا تو رکھوں گی، نہیں تو نکال باہر کروں گی۔'' 7

مارسٹن بلیک کا وزیر کو بغیر نکاح یا عیسائی رسوم کے مطابق شادی نہ کر کے اپنے ساتھ لے جانا، محض اسے گھر گرہستی، بستر اور دل لگی تک محدود رکھنا یہ ظاہر کرتا ہے کہ وہ اس کو باقاعدہ اپنی بیوی تسلیم کر کے برادری میں اپنا مذاق نہیں بنوا سکتا تھا۔ اس کے نزدیک اپنی عزتِ نفس اور انگریزی قوم کی نظروں میں اپنے رتبے کو بلند رکھنا زیادہ ضروری تھا۔ باقاعدہ طور پر رشتۂ ازدواج میں منسلک نہ ہونے کے باعث وزیر کو بہت سے اندیشے پریشان تو کرتے تھے لیکن وہ خود کو سمجھا لیتی۔ فرانز عمر فینن (Frantz Omar Fanon 1925-1961) نے اپنی کتاب Black Skin, White Masks(1952) میں استعمار کار کے طرز فکر بالخصوص کالے اور گوروں کے درمیان فرق کی بنیادی توجیہات کو کئی حوالوں (بالخصوص نفسیاتی تناظر میں) سے واضح کیا ہے۔ ساتھ ہی وہ، اس ضمن میں نوآبادیاتی باشندوں کے رویوں کو بھی سامنے لاتے ہیں۔ اس کتاب کے دوسرے باب The Woman of color and The White Man میں فرانسیسی ناول *je suis Martiniquaise* کی مرکزی کردار Mayotte کی ذہنی سطح کا جائزہ

نوآبادیاتی فکر کے تناظر میں لیا ہے، جس میں میوٹ کا خیال ہے کہ گورا آدمی (عاشق) کالی عورت سے شادی کرنا پسند نہیں کرتا (یہ خیال اس کی ذاتی زندگی کی شرح ہے) اس کے باوجود وہ (میوٹ) اپنے گورے عاشق کے ساتھ رہنا چاہتی ہے کیوں کہ وہ خوبصورت ہے اور اس کی نیلی آنکھیں ہیں محبت کا یہ جواز دراصل محکوم ذہن کی عکاسی اور لایعنی مرعوبیت کو پیش کرتا ہے۔ کم وبیش وزیر خانم اور مارسٹن بلیک کے رشتے کی وضاحت بھی کرتا ہے۔ وزیر خانم بھی ظاہری عیش پرستی اور بلیک کی محبت کو کل سرمایہ سمجھ کر خود فریبی میں مبتلا ہے۔ مارسٹن بلیک کے ساتھ جہاں وہ ایک طرف خوش ہے یا خوش رہنے کی کوشش کرتی ہے، وہیں دوسری جانب اپنے مبہم اور بے نام رشتے کی نوعیت اسے کشاکش میں رکھتی۔ ہے وہ ہر لحظہ خود کو یہ یقین دلانا چاہتی ہے کہ مارسٹن بلیک اس سے بہت محبت کرتا ہے اور وہ بلیک سے، لیکن بلیک کے تئیں اپنی محبت کا کوئی حقیقی جواز تلاش نہیں کر پاتی ہے۔ یہاں تک کہ اس کی سوچ کا محور بلیک کی فراہم کردہ آسائش زندگی اور دیگر لوازمات کی فراوانی پر گردش کرنے لگتا ہے۔ ان تمام اشیا نیز عیش وعشرت کی زندگی سے مرعوبیت، خانم کے ذہن کی استعمار زدگی کو ظاہر کرتی ہے اور انگریز کے مقابلے میں ملک کے نوابین کی معاشرتی اور معاشی صورت حال کو بے وقعت اور کمتر سمجھتی ہے۔ دراصل یہی بے وقعتی اور کمتری کا احساس بلیک کے ساتھ خوش رہنے اور محبت کا حقیقی جواز فراہم کرتا ہے۔ اقتباس:

> ''آئندہ کچھ بھی ہو، ابھی تو میں چین سے ہوں۔ دولت کی بہت فراوانی نہیں تو کمی بھی نہیں ، اپنی ہم چشموں میں عزت نہیں تو غیروں اور کم اصلوں میں تو رعب داب ہے۔ چالیس پچاس نوکر ہیں کیسا پھر کی بنے میرے اشاروں پر ناچتے ہیں۔ میں فرنگی بی بی ہی نہیں، جے پور شہر کی نمودار ہستیوں میں ہوں اور سب بیبیوں میں حسن اور سلیقے کے سبب ممتاز بھی ہوں میرا صاحب بھی مجھے چاہتا ہے، نوکر چاکر خوش، بیوپاری مہاجن ادب کرتے ہیں، دہلی والی بیگم کے لقب سے ملقب ہوں اور کسی کو کیا چاہیے؟ میں عمدہ باجی سے تو اچھی ہوں ان نواب لوگوں کا کیا بھروسہ، یہ سب ریجھ بچاؤ ہیں۔ ان کی اصل لاگ اور اصل مطلب کس سے ہے یا کس سے ہو جائے گی، کوئی کچھ نہیں کہہ سکتا اور پھر اس نوابی کا کیا ہے ابھی تو مسند پر براجے نہیں ہیں ۔۔۔۔ یہ ساری پلٹن کی پلٹن میری مطیع ہے جسے چاہوں رکھوں جسے چاہوں

نکالوں۔۔۔'' 8

وزیر خانم کے ذہنی رویے کا ایک بڑا المیہ یہ ہے کہ وہ قرابت داروں اور ہم چشموں کے درمیان اپنی بے عزتی کو بآسانی قبول کر لیتی ہے کیوں کہ انگریز کی صحبت اسے احساسِ برتری میں مبتلا رکھتی ہے یہاں تک کہ اپنی بڑی بہن کا ساس سسر کی خدمت، شوہر بچوں کی ناز برداریاں اور دیگر امورِ خانہ داری کے فرائض انجام دینا اسے قابل رحم معلوم ہوتا ہے۔ گویا نوآبادیاتی فکر، (نوآبادیاتی اقوام کو) اپنے تہذیبی تشخص سے انحراف کو ترجیح دیتے ہوئے کردار کی ذہن سازی کا کام انجام دیتی ہے جس میں کردار، انگریز، انگریزی نظام یا انگریزی تہذیب کی تعریف میں رطب اللسان نظر آتا ہے اور ان کی موجودگی کو سایۂ عاطفت تصور کرتا ہے فرانز فینن کے مطابق اس کو "The So-Called Dependency Complex Of Colonized People" کے زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے۔ محمد نعیم، فرانز فینن کے حوالے سے اپنی کتاب ''اردو ناول اور استعماریت'' میں لکھتے ہیں ''فرانز فینن نے استعماریت کے عمل میں استعمار کار اور استعمار زدہ کا نفسیاتی تجزیہ کرتے ہوئے دونوں کو مختلف طرح کی تعقید (Complex) کا شکار قرار دیا ہے۔ ۔استعمار کار، تحکمانہ تعقید (Authority Complex) کا اور استعمار زدہ محتاجی تعقید (Dependency Complex) کا شکار ہوتا ہے۔'' 9 وزیر ''محتاجی تعقید'' کا شکار معلوم ہوتی ہے۔

وزیر خانم انگریزی طور طریقے تیزی سے سیکھنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ کھانے میں ہر قسم کی چھری کانٹے کا استعمال بھی بخوبی کرتی ہے۔ مارسٹن بلیک کے ساتھ رہنے کے بعد اسے احساس ہو جاتا ہے کہ بلیک کے دل میں ہندوستانی قوم کے لیے کتنی نفرت ہے۔ انگریزی حکام نوآبادیاتی اقوام کے لیے ذات کا ایسا تصور پیش کرتے ہیں جس میں ان کی (نوآبادیاتی اقوام) تہذیب و ثقافت اور افکار و نظریات کے پیش نظر ان کے اطوار میں بگاڑ اور کجی کو پیش کیا جاتا ہے اور خود کو مہذب، ترقی یافتہ، ماہرین علوم ثابت کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ ہندوستانیوں کو مفاد کی راہ اختیار کرنے کے لیے اپنے نظامِ افکار کی پیروی کرنے پر اکسایا جاتا ہے اور اس ضمن میں انگریز مشرقی تہذیبی تصورات اور طرزِ عمل کو خراب گردانتا ہے۔ مارسٹن بلیک بھی ہندوستانی باشندوں کے

تئیں اپنی ناپسندیدگی کو ظاہر کر دیتا ہے۔اس کے متعلق راوی کا بیان ہے اقتباس:

''مارسٹن بلیک کے خیال میں ہندستان کے لوگ عموماً غیر ترقی یافتہ اور غیر مہذب تھے۔وہ یہاں ریت رسم کی کثرت پر ہنستا تھااور کہتا تھا کہ دولت اور عزت دونوں گنوانے کا اچھا طریقہ تم لوگوں نے نکالا ہے۔یہاں تک تو شاید کچھ ٹھیک بھی تھالیکن مارسٹن بلیک کے ہم قوموں کے دل میں ہنداور اہلِ ہند کی باتوں،ان کی معیشت و معاشرت،ان کے خیالات و عقائد،ان کے مذہب کسی چیز کی قدر نہ تھی۔اور سب سے بدتر یہ کہ مارسٹن بلیک کے لفظوں سے نہیں،اشاروں سے بھی نہیں،لیکن ہندوستان میں اس کے رہن سہن کے انداز،اور یہاں کی دولت سے متمتع ہونے کے طور طریقوں سے دو باتیں بالکل صاف نظر آتی تھیں۔ایک تو یہ صاحبان فرنگیان یہاں کی دولت بٹورنے آئے تھےاور دوسری بات یہ کہ اگر دولت بٹورنے کی لیے یہاں حکمرانی بھی کرنی پڑے تو وہ اس کے لیے بھی سارے جوڑ توڑ،ساری جنگ اور ساری سازش،ہر طرح کی راہیں اختیار کرنے پر آمادہ اور مستعد تھے۔''10

درج بالا اقتباس کی آخری سطور میں راوی کا بیان بذات خود ان کی سازشوں کی قلعی کھولتا ہوا نظر آتا ہےاور انگریزی طرز فکر کے پس پردہ ان کے حقیقی مقاصد کا جواز بھی فراہم کر دیتا ہے، یہاں تک کہ وزیر خانم کو بھی ان کی چال بازیوں کا ادراک ہو جاتا ہے۔وہ ان کے بعض اطوار سے کراہیت بھی محسوس کرتی ہے تاہم مارسٹن بلیک کو'پسند' بھی کرتی ہے۔مارسٹن بلیک کی صحبت کے نتیجے میں وزیر خانم انگریزی تہذیب سے بخوبی واقفیت حاصل کر لیتی ہے۔وہ بے باک تو شروع سے ہی ہوتی ہے۔مشرق و مغرب کا امتزاج مزید نخوت اور تمکنت پیدا کر دیتا ہے جس کی بنیاد پر اپنے مزاج کو آراستہ کرنا خوب جانتی ہے۔مثال کے طور پر اجنبیوں یا بڑوں سے 'نگاہیں ملا کر بات کرنا' مغربی تہذیب کا طریقہ ہے جب کہ ہندوستانی تہذیب اس کے برعکس ہے۔یہاں نظریں نیچی رکھ کر بڑوں یا اجنبیوں سے بات کرنا تہذیب کا حصہ سمجھا جاتا ہے۔یہ جانتے ہوئے بھی نواب شمس الدین سے گفتگو کے دوران انگریزی تہذیب کو ملحوظ رکھنا ضروری سمجھتی ہے (ص۳۲۲) کہ اس میں برائی ہی کیا ہے۔اکثر و بیشتر مقامات پر وزیر خانم کے اطوار میں انگریزی تہذیب کی

واضح جھلک نظر آتی ہے جیسے نکاح کی پہلی رات وزیر کا مرزا فخرو کے ہاتھ کو خود اپنی گردن میں حمائل کر لینا وغیرہ۔

مابعد نوآبادیاتی مطالعے کے دائرہ کار میں تاریخ، تہذیب، ادب وغیرہ شامل ہیں، جن کا مطالعہ سامراجی نظام اور انگریزی طرز فکر کے پس منظر میں کیا جاتا ہے۔ نوآبادیاتی نظامِ افکار نے نظریاتی سطح پر افراد میں دنیا کو دیکھنے اور سمجھنے کے طریقے کو تخلیق کیا ہے، جو ذہن سازی کا کام کرتا ہے اور ہر اعتبار سے افضل اور اعلیٰ ہونے کی گردان کرتا ہوا نظر آتا ہے لہٰذا اس تناظر میں کردار کی سوچ اور شخصیت کے مطالعے کو مابعد نوآبادیاتی مطالعے کی ایک کڑی کہا جا سکتا ہے۔

حواشی

1 Cuddon, J.A - Dictionary of Literary Terms & Literary Theory 5th edition, London: Penguine Books 2014

2 نیر، ناصر عباس۔ لسانیات اور تنقید، نئی دہلی: انجمن ترقی اردو ہند 2015 ص 33

3 فاروقی، شمس الرحمٰن۔ کئی چاند تھے سرِ آسماں، لندن، پینگوئن بکس 2013 ص 17

4 ایضاً، ص 35

5 ایضاً، ص 176

6 ایضاً، ص 177

7 ایضاً، ص 178

8 ایضاً، ص 189,190

9 نعیم، محمد۔ اردو ناول اور استعماریت انیسویں صدی کے ناول کا مابعد نوآبادیاتی مطالعہ، لاہور: کتاب محل 2017 ص 133

10 ایضاً، ص 193, 194

غلام باغ

روایت سے انحراف کی انوکھی جہت

اردو ادب میں ناول نگاری کا رجحان مغربی ادب کے زیرِ اثر آیا اور یہ سلسلہ انیسویں صدی کی آخری دہائیوں سے شروع ہو کر اپنے تمام رموز و نکات کے ساتھ تا حال مسلسل ارتقا پذیر ہے۔ اردو میں سیکڑوں ناول تخلیق کیے جا چکے ہیں جن میں اپنے عہد کے مٹتے ہوئے نقوش کی پرچھائیاں ،سماجی، سیاسی، معاشرتی، معاشی، جنسی مسائل ،قدیم اقدار کے انہدام کا نوحہ ،عورت مرد کے تعلقات، فلسفیانہ مباحث ،نفسیاتی پیچیدگیاں، تقسیم ہند سے پیدا شدہ حالات، اپنی جڑوں سے کٹ جانے کا غم ،رشتوں کی پامالی، ہجرت کا المیہ، وجود کی گہرائیوں میں پنہاں انخلا کا احساس ، دلت کے مسائل وغیرہ موضوعات کو پیش کیا گیا ہے۔ ناول میں اظہار و بیان کے کئی اہم وسائل سے استفادہ کر کے ساخت کی تشکیل میں بھی مختلف طرز کو بروئے کار لایا گیا ہے۔ ایسے ناول بھی تخلیق کیے گئے جس کے بیانیہ میں منطقی ربط و تسلسل واضح نہ ہونے کے باعث اس کی تفہیم قاری کے لیے مشکل ثابت ہوئی۔ اس قسم کے کئی ناول منظر عام پر آئے جس کو جدیدیت کے زمرے میں رکھ کر Abstract Art سے تعبیر کیا گیا۔ بہر حال اصل مسئلہ اردو ناول میں بیانیہ کے روایتی طریقۂ کار سے انحراف کی صورت کو زیرِ بحث لانا ہے۔ اردو ناول نگاری میں فن کے حوالے سے پلاٹ، کردار، بیانیہ وغیرہ میں ناول کے ہر دور میں تبدیلی ہوتی رہی ہے خواہ وہ اصلاحی دور ہو ترقی پسند یا پھر جدیدیت۔ ہر عہد تبدیلی کا متقاضی ہے اور اس تقاضے کے تحت ناول نگار، موضوع کی

پیش کش میں اظہار کے کئی وسائل سے استفادہ کرتے ہوئے بیان کو نیا اور انوکھا بنانے کی کوشش کرتا ہے۔اس طرز کا ایک اہم ناول مرزا اطہر بیگ کا غلام باغ ہے جو مختلف طرزِ بیان اور تکنیک کے باہمی امتزاج کی انوکھی مثال ہے۔ اس ناول میں بیانیہ کی سطح پر کئی اہم تجربات کیے گئے ہیں عبداللہ حسین اس ناول کے متعلق لکھتے ہیں:

''غلام باغ اپنے مقام میں اردو ناول کی روایت سے قطعی ہٹ کے واقع ہے۔ بلکہ انگریزی ناول میں بھی یہ تکنیک ناپید ہے۔'' 1

مرزا اطہر بیگ پاکستان کے مشہور و معروف فکشن نگار ہیں۔ان کے تین ناول ''غلام باغ''، ''صفر سے ایک تک'' اور ''حسن کی صورت حال'' منظر عام پر آ چکے ہیں۔مرزا اطہر بیگ کا اسلوب نگارش اور طرز بیان مختلف نوعیت کا ہے۔وہ ناول کے بیان میں سادہ اور پیچیدہ دونوں طریقۂ کار اختیار کرتے ہیں۔اکثر مقامات پر ان کے ناول کے بیان میں Absurdity مہملیت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ناول کے موضوع یا تھیم کو کئی حوالوں سے سمجھا جا سکتا ہے اور کئی مکتبہ فکر کے تحت اس کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ناول کے واقعات کو تیس ۳۰ ابواب کے تحت تقسیم کیا گیا ہے جو اس طرح ہیں۔ کیفے غلام باغ،ارزل نسلوں کی اساطیر،گھونسلے میں،زہرہ،جل پتھری،ننگا افلاطون،مدد علی پھر چپ سادھ لیتا ہے،ڈرائنگ روم نمبر(۱)،ڈرائنگ روم نمبر(۲) ،اور جی (orgy)،زہرہ کے خواب،آؤ عشق پر بات کریں،عشق پر ایک نا قابل یقین مکالمہ،کبیر مہدی کا اصل کام،نیلے رجسٹر کے مندرجات نثری مشقیں،نیلے رجسٹر کے مندرجات (۲) روزنامچہ،نیلے رجسٹر کے مندرجات (۳) (روزنامچہ سرخ روشنائی سے لکھا ہوا)،نیلے رجسٹر کے مندرجات (۴) روزنامچہ بذریعہ سادہ مکالمہ نویسی وخود کار مشترکہ ہذیانی مکالمہ نویسی وغیرہ،نیلے رجسٹر کے مندرجات (۵) روزنامچہ بذریعہ انٹرویو نویسی وجبری مختصر نویسی،دوبارہ لکھو، باب پیدائش، گھراؤ،وقت مقام کو برباد کرتا ہے یا مقام وقت کو؟،سرخیاں اور متن،ہوا،ان ہونی کہانی کی کہانی، انعام گڑھ،بھوری مائی اور اس کا غلام،نشان زدہ لوگ اور غلام باغ۔

ناول میں چار مرکزی کردار ہیں۔کبیر مہدی،ناصر،فریڈریک ہاف مین اور زہرہ۔اس کی ابتدا کیفے غلام باغ میں بیٹھے کبیر اور ناصر کے درمیان ہونے والی فلسفیانہ گفتگو میں وقت کے متعلق

نظریے سے ہوتی ہے۔کبیر عصری ڈائجسٹ میں کالم نویس ہے، ناصر اسپتال کے سائیکیٹری وارڈ میں جونیئر ڈاکٹر کے عہدے پر فائز ہے۔ان کا تیسرا دوست جرمن آرکیالوجسٹ ہاف مین ہے جو غلام باغ پر تحقیق کر رہا ہے اور اکثر وقت ناصر اور کبیر کے ساتھ کیفے غلام باغ میں گذارتا ہے۔ایک دن ان کی گفتگو کے دوران اچانک عاشق علی بیرا نمودار ہوتا ہے اور ڈاکٹر ناصر سے درخواست کرتا ہے کہ وہ اس کے بھائی مدد علی کی مدد کرے کیوں کہ اس کے مطابق وہ اپنی قوت گویائی کھو چکا ہے۔ناصر، کبیر اور ہاف مین باورچی خانے کی طرف جاتے ہیں۔ناصر مدد علی کا منھ کھولنے کی ہر ممکن کوشش کرتا ہے لیکن کامیاب نہیں ہو پاتا ہے۔آخر کار اس کو اسپتال لے جایا جاتا ہے،تفتیش کرنے پر مدد علی کے منھ سے برطانوی پونڈ برآمد ہوتا ہے جو اسے غلام باغ کی کھدائی میں ملا تھا۔مدد علی نواب ثریا جاہ نادر جنگ کے لیے غلام باغ سے اسی طرح کے سکوں کی یا اس صندوق کی تلاش میں کھدائی کرتا تھا اس کام کے لیے نواب اس کو اچھی رقم دیتا تھا لیکن صندوق غلام باغ کے جنم کھنڈر سے بہت تلاش کے بعد بھی برآمد نہیں ہوتا ہے۔اسی دوران زہرہ اپنے باپ یاور عطائی کو اس کے ذہنی اختلال کے باعث اسپتال لے کر پہنچتی ہے۔علاج کرنے پر معلوم ہوتا ہے کہ اس نے کوئی غلط دوا کھائی ہے۔ناصر کو اپنے ایک دوست کے ذریعے معلوم ہوتا ہے کہ اسی قسم کے مرض میں مبتلا دو مریض دیگر اسپتال میں بھی لائے گئے ہیں۔ناصر کے لیے یہ بات تشویش ناک ہوتی ہے اور وہ اگلے دن زہرہ کے باپ سے ملنے اس کے گھر پہنچ جاتا ہے لیکن وہاں ناصر کو ناکامی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔اس کے بعد اطہر بیگ نے واقعات کو مزید تفصیل سے بیان کرنے کے لیے کتاب کی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔جس کا نام ''ارذل نسلوں کی اساطیر'' ہے۔اس کتاب میں مانگر جاتی (پچھڑی نسل) پگلوں اور کاچھروں (اعلی طبقہ) کے تعلقات اور ان کے حالات سے باخبر کیا گیا ہے، یاور عطائی کے باپ خادم حسین کا تعلق مانگر جاتی سے تھا اور ایک ڈاکیہ ہونے کے سبب اس کے ہاتھ ''گنجینہ نشاط'' کا وہ نسخہ لگ جاتا ہے جس میں بادشاہوں کی درازی عمر اور جنسی کمزوری کو بحال کرنے کے راز موجود تھے۔اسی کے باعث یاور حسین، یاور عطائی بن کر بڑے شہر میں اعلی طبقے کے درمیان اپنی شناخت قائم کرتا ہے ناول کے مرکزی کردار ناصر، ہاف مین اور کبیر Aphrodisiacs کے راز سے واقف ہو جاتے ہیں۔دوسری طرف کبیر مہدی اپنے آبائی وطن

سنمیال سے ناصر کو خط لکھتا ہے جس میں ناصر کے خط کا جواب اس کی داستان محبت کے متعلق چند معروضی سوالات کے علاوہ جل پتھری اور ننگے افلاطون (چنا سائیں) کا واقعہ بھی قلم بند کرتا ہے۔ یہ خط وہ ارسال نہیں کر پاتا ہے بلکہ واپسی پر اپنے ساتھ لے آتا ہے اور غلام باغ میں ناصر کے حوالے کر دیتا ہے اور خود ہاف مین کے ساتھ باتوں میں مشغول ہو جاتا ہے۔ ہاف مین مدد علی کو رقم کا لالچ دے کر جنم کھنڈر میں اتر کر صندوق کو تلاش کرنے کے لیے کہتا ہے لیکن جنم کھنڈر میں پہنچنے کے بعد مدد علی ایک زوردار چیخ مارتا ہے اور اپنی گویائی سے محروم ہو جاتا ہے۔ ہاف مین اور کبیر اس کو اسی ساکت و جامد حالت میں لے کر ناصر کے اسپتال پہنچتے ہیں جہاں وہ اپنی جمود کی کیفیت سی باہر تو آ جاتا ہے لیکن اس کی گویائی حلب ہو چکی ہوتی ہے اسی دوران ایک پاگل پیرانائڈ عورت جو وہاں زیر علاج تھی، نرس مختار کو بتاتی ہے کہ وہ Bionic Woman (پیرانائڈ) ہے، اور ہر کسی کے معاملات کو بآسانی سن سکتی ہے۔ وہ نرس مختار کو زہرہ اور ناصر کے درمیان ہونے والی Aphrodisiacs کے متعلق گفتگو سے آگاہ کرتی ہے جس کو نرس سمجھ نہیں پاتی ہے۔

ایک روز یاور عطائی کے ڈرائنگ روم میں امبر جان، کبیر مہدی، ہاف مین، عصری ڈائجسٹ کا مدیر، نواب صاحب اور دیگر افراد کے درمیان بے سر و پا باتوں پر طویل مباحث اٹھ کھڑے ہوتے ہیں جن کا آغاز کبیر مہدی کرتا ہے۔ یہ نشست اس وقت برخاست ہوتی ہے جب امبر جان اپنی غلیظ حرکت سے زہرہ کو اس جگہ زیر کرنا چاہتا ہے جہاں وہ ڈرائنگ روم کے مناظر کو چھپ کر دیکھتے دیکھتے تھکن سے نڈھال نیند کے آغوش میں چلی جاتی ہے اور امبر جان اس طرف نکل آتا ہے۔ اسی رات یاور عطائی مر جاتا ہے یہاں سے منظر نامہ یکسر تبدیل ہو جاتا ہے اور زہرہ اپنے بھائیوں کے گھر چلی جاتی ہے جہاں اس کی ماں رہتی تھی۔ اس کے بعد چاروں مرکزی کرداروں کے درمیان عشق پر ایک طویل مکالمہ، بحث کی شکل اختیار کر لیتا ہے جس سے کوئی نتیجہ اخذ کرنا مشکل ہے۔ ناصر زہرہ سے عشق کرتا ہے جب کہ زہرہ کبیر کی جانب مائل نظر آتی ہے۔ کبیر بھی اس سے فطری جنسی کشش محسوس کرتا ہے اور ان کی یہ کشش، یاور عطائی کے خفیہ کمرے میں دونوں کو تعلقات قائم کرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ زہرہ سے تعلقات، گنجینہ نشاط اور اس کے بعد رونما ہونے والے تمام واقعات کو کبیر نیلے رجسٹر میں درج کرتا ہے جسے وہ لا لکھائی کا شاہکار قرار دیتا

ہے۔موسلا دھار بارش کے دوران نواب ثریا جنگ ،ہاف مین اور مدد علی کو اپنے ہمراہ لے کر جنم کھنڈر میں جاتا ہے جہاں کسی نا قابل یقین واقعے کے باعث ہاف مین اور نواب صاحب کی موت ہو جاتی ہے جب کہ مدد علی زندہ بچ جاتا ہے لیکن غیر مرئی اشیا کے پیش نظر وقتاً فوقتاً ناصر، زہرہ، کبیر اور ہاف مین کی آواز میں بولنے لگتا ہے۔دوسری طرف امبر جان جو اس رات کے بعد زہرہ کا خواہش مند بن کر اس کو ہر قیمت پر حاصل کرنا چاہتا ہے۔وہ کبیر اور زہرہ کے درمیان قربت کے سبب، کبیر کے اسکالرز اولڈ بک شاپ کے کمرے میں آگ لگوا دیتا ہے کبیر بری طرح زخمی ہو جاتا ہے، علاج کے بعد اپنے سیدھے ہاتھ سے محروم ہونے کی وجہ سے اس کی لکھائی کا کام زہرہ سنبھال لیتی ہے اسی دوران نرس مختار، ناصر پر یہ الزام لگا دیتی ہے کہ وہ پیرانائڈ عورت سے جنسی جبر کرتے ہوئے پایا گیا ہے، لہذا اسے جیل میں مقید کر دیا جاتا ہے، زہرہ کبیر کے ساتھ اپنی اصل شناخت کی تلاش میں انعام گڑھ جاتی ہے وہاں کبیر اور زہرہ کو مارنے کی، امبر جان کی سازش ناکام ہو جاتی ہے۔نرس مختار کو پاگل قرار دے دیا جاتا ہے اور عاشق علی بیرا اپنا گھر چھوڑ کر اس کے ساتھ رہنے لگتا ہے۔ناصر کی جیل سے رہائی کے بعد وہ تینوں مدد علی کو سنمیال لے کر جاتے ہیں تا کہ ننگے افلاطون کی موت کے بعد اس کی جگہ مدد علی کو بٹھا دیا جائے کیوں کہ مدد علی کو نا قابل علاج قرار دے دیا جاتا ہے۔امبر جان جل پتھری کے قریب کبیر کو گولی مار کر موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے اور زہرہ کے دھکا دینے کی وجہ سے امبر جان کا کام بھی تمام ہو جاتا ہے۔ناول کے اختتام پر ناصر، زہرہ کو کبیر کا نیلا رجسٹر دے دیتا ہے۔زہرہ جب اس کو کھولتی ہے تو اس کی نظر پہلے جملے پر پڑتی ہے ''فکشن کے خالق کو خدا بننے کا اختیار کس نے دیا ہے''۔

غلام باغ نہ تو مکمل Amorphous کے زمرے میں آئے گا اور نہ براہ راست بیانیہ کہلائے گا اس میں مختلف مکتب فکر سے تعلق رکھنے والے رویوں کی کارفرمائی ،متن کی ساخت اور کرداروں کے اعمال و افعال میں ظاہر ہوتی ہے۔ ناول کے تمام واقعات میں آگے جانے اور واپس پلٹنے کا عمل پے در پے موجود ہے اور ایک پراسرار فضا ہمہ وقت چھائی رہتی ہے۔878 صفحات پر مشتمل یہ ناول تقریباً ڈھائی سال کے زمانی عرصے کو محیط ہے۔ناول کے پلاٹ میں باہمی منطقی ربط و تسلسل کا فقدان ہے جو مابعد جدید رویے میں بیانیہ کی ایک صفت ہے۔ناول کا آغاز کبیر اور ناصر کے

درمیان ہونے والی گفتگو سے ہوتا ہے۔ جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی ہے، بجائے قصے کی معنویت اجاگر ہونے کے، بیانیہ مختلف و متضاد رخ اختیار کر لیتا ہے۔ واحد متکلم راوی کبیر مہدی، ناول کے بنیادی قصے کی وساطت سے کہانی کے تشکیلی عناصر، زبان کے لوازمات کے متعلق مباحث ''باب۔ نیلے رجسٹر کے مندرجات انثری مشقیں'' کے تحت قلم بند کرتا ہے اور یہ بیانات اپنے آپ میں ایک عجیب وغریب نوعیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> ''فکشن کے خالق کو خدا بننے کا اختیار کس نے دیا۔ اس کی ہر افسانوی حرکت میں خدا بننے کا دعوی چھپا ہوا ہے اسے ایسا عالمِ کل اور قادرِ مطلق بننے کا حق کس نے دیا ہے؟ وہ کسی بھی متنفس کے شعور حتی کہ لاشعور کی گہرائیوں میں اتر کر اس کے بتون ذات کے جملہ اسرار کی خبر لاتا ہے۔۔
>
> میری تخلیق کی ہوئی دنیا میں آؤ۔ یہاں تمہیں تین کردار..... نمبر 1۔ نمبر 2۔ نمبر 3 بننے کا اختیار ہے مگر یہاں کردار نمبر 4۔ نمبر 5۔ نمبر 6 تمہیں مٹانے پر تلے ہیں۔۔۔
>
> فکشن نمبر 1۔ دنیا کیسی ہے؟
>
> فکشن نمبر 2۔ دنیا ایسی ہونی چاہیے؟
>
> فکشن نمبر 3۔ دنیا بکواس ہے؟
>
> فکشن نمبر 4۔ دنیا بکواس نہیں ہے بلکہ الف..... بے..... جیم ہے۔ اگر الف... بے... جیم کو تسلیم کر لو گے تو مزے میں رہو گے۔۔۔ 2

ناول میں اس قسم کے اکثر و بیشتر بیانات سامنے آتے ہیں جو قصے کی ہیئت تبدیل کر دیتے ہیں۔ یہاں اس تکنیک کی نشاندہی کرنا بھی ضروری ہے جسے اصطلاح میں Metafiction کہتے ہیں۔ محولہ بالا قسم کی تحریر دراصل Metafiction کے ذیل میں آتی ہے اس تکنیک میں ناول کا راوی یا کردار اس کہانی کا حصہ ہوتے ہوئے، اسی قصے یا پھر دوسرے واقعات کو اپنے طور پر بیان کرنے لگتا ہے جس میں کہانی بیان کرنے کے لیے وہ اپنے اصول وضع کرتا ہے اور وہ فکشن کا کردار ہوتے ہوئے، فکشن کو ہی موضوع بناتا ہے اسی اعتبار سے کبیر مہدی ''نیلے رجسٹر کے مندرجات'' میں کہانی بیان کرنے کے لیے اپنے اصول وضوابط کے تحت خود اپنے اور ناول میں موجود کرداروں کے متعلق

بیان کرتا نظر آتا ہے، وہ اس بات کو بھی قلم بند کرتا ہے کہ فکشن کو کیسا ہونا چاہیے، اس میں پلاٹ اور کردار کی نوعیت کیا ہونی چاہیے۔ ناول کا یہ کردار اپنی کہانی کا خالق بھی ہے اور نقاد بھی جو اپنی بیان کردہ باتوں پر نقاد کی حیثیت سے comment بھی کرتا جاتا ہے۔ اقتباس اس طرح ہے:

''فکشن میں واقعہ کی زمانی و مکانی مظہریت (جبریت / مظہری جبریت / جبری مظہریت) فکشن میں واقعاتی جبریت کا محور مصنف کی ذات کی جبریت ہے جو کہ دراصل لسانی جبریت ہے لسان کے ساتھ ہر شخص کی طرح، مصنف کا بھی ایک منفرد تعلق ہوتا ہے جو کہ فکشن کی تخلیق میں نہ صرف واقعاتی مظہریت بلکہ کرداروں کی ظاہری و باطنی ساخت کو بھی متعین کرتا ہے۔ یہ تعلق صرف کسی مخصوص زبان (جو کہ کسی مصنف کا ذریعہ اظہار بنتی ہے) میں مصنف کی لسانی ترجیحات و ترغیبات تک محدود نہیں بلکہ اس کے ڈانڈے (؟!) (ڈ + انڈے) (کوئی اور لفظ ہم معنی استعمال کرو۔ کوئی دو لفظ ہم معنی کیسے ہو سکتے ہیں؟!)۔۔۔'' 3

''ایک تجربہ اور بھی کیا جا سکتا ہے۔ فرض کریں کہ میں 'کبیر مہدی' بطور کبیر مہدی ہی اس لمحہ موجود سے ایک بیانیے کا آغاز کرتا ہوں۔ جس میں میری اردگرد کی دنیا واقعیت اور کرداریت کے حوالے سے جوں کی توں موجود ہے۔ فرض کریں کہ میرا خیالی قاری میری اردگرد کی دنیا میں بیتنے والے واقعات سے آگاہ ہے۔ وہ کرداروں کی اپنی اپنی دنیا سے بھی متعارف ہو چکا ہے اور خاص طور پر مندرجہ ذیل اطلاعات بھی اُس تک پہنچ چکی ہیں۔'' 4

مابعد جدید رویے میں اس طریقۂ کار کو Self-reflexivity خود انعکاسیت کہا جاتا ہے۔ جس میں راوی / کردار اپنے فنکارانہ عوامل پر بذات خود روشنی ڈالتا ہے۔ ناول میں مابعد الطبیعیات کے چار عناصر ہوا، پانی، آگ، مٹی کی بنیاد پر صورت حال کو تشکیل دیا گیا ہے جن میں کردار مختلف انداز سے حرکت و عمل میں مصروف نظر آتے ہیں کبیر کا یہ جملہ جو ناول کی آخری سطر بھی ہے کہ ''فکشن کے خالق کو خدا بننے کا اختیار کس نے دیا'' paradoxical سطح پر متن کی ساخت میں متشکل ہو کر اس کو منہدم کرتا ہے اور متن میں موجود ٹھوس اشیا کی نفی بھی کرتا ہے۔ یاور عطائی کی اچانک موت اور ناول کے بیانات میں اس کی توجیہہ بیان نہ کرنا پلاٹ کی فضا کو پراسرار بنا دیتا ہے۔ ناول میں جزئیات کا بیان خصوصاً کرداروں کی زبانی یا ان کے نظریے کی توثیق کے لیے ،بعض اوقات

اکتاہٹ کا احساس پیدا کر دیتا ہے تاہم زبان پر مصنف کی گرفت اور دسترس کا اندازہ بھی ہوتا ہے۔ واقعات کی تشکیل میں مصنف نے فلم کی تکنیک کو بھی ملحوظ رکھا ہے اس میں کئی کردار ایک ہی وقت میں مختلف مقامات پر اپنے کام انجام دے رہے ہوتے ہیں اور کیمرہ ان تمام کرداروں کی کارکردگیوں کو ایک ساتھ قید کر رہا ہوتا ہے۔ اسے Montage کی تکنیک کہیں گے۔ اس تکنیک میں واقعے کے چھوٹے چھوٹے shots کو Juxtaposition کے عمل سے گزار کر ایک تاثر دینا مقصود ہوتا ہے۔ غلام باغ سے مثال ملاحظہ ہو:

''زہرہ کی گاڑی چند لمحے آگے آئی اور نا معلوم بے چینی سے اس کا دل بیٹھ گیا۔ اس نے رات کے اندھیرے کو جو گاڑی کی ہیڈ لائٹس میں سیاہ ہو کر نمایاں ہوتا تھا، بہت محسوس کیا اور سوچا، ابھی اس رات کی کالی کوکھ سے کیا جنم لیگا۔ کوئی نہیں جانتا..... کبیر کے ساتھ کیا ہو رہا ہے کوئی نہیں جانتا.... کیا میں ابھی اس کے پاس چلی جاؤں.... میرے ساتھ کیا ہو رہا ہے پھر اس نے یاد کیا جو اس نے کبیر کے بارے میں کہا تھا۔ کچھ دیر پہلے جب یوں لگتا تھا کہ ان سب کے درمیان سب کچھ ختم ہونے کا بھی خاتمہ ہونے والا ہے اور وہ دونوں۔.....

''اور مختصر نویس نے یہ بھی لکھا

آگ لگانے والے نے پھر گالیوں بھرے دل سے سوچا کہ یہ... تو بتی بجھاتا ہی نہیں... سوتا ہی نہیں۔ سوئے گا نہیں تو اسے آسانی سے زندہ جلانا بڑا مشکل ہوگا.. بڑا مشکل کام دیا یہ سیٹھ امبر جان نے۔

اور امبر جان نے بھی یہی اندازہ لگایا تھا کہ کرائے کے قاتلوں کے لئے شاید عطائی کی بیٹی کے یار کو زندہ جلانا مشکل ہی ہوگا مگر سب بڑوں کا یہی فیصلہ تھا اس کے یار کے ساتھ جو کچھ یار نے سرخ تیل والے کے کمرے سے چرایا ہے، وہ بھی ساتھ ہی جل کر راکھ ہو جائے اور کوئی ثبوت باقی نہ رہے....

کبیر زہرہ کا کہا ''ہم سب ایک دوسرے کے لئے دوبارہ پیدا ہوئے ہیں۔'' لکھ کر پھر رک گیا اور اس نے سوچا کہ مختصر نویسی کے احمقانہ کھیل کو وہیں، ختم کرنے کے لئے اس سے بہتر جملہ اور کوئی نہیں ہوسکتا۔ مگر نیلے رجسٹر کے ختم ہونے میں۔ ابھی بھی آٹھ دس لائنیں باقی ہیں

5 ؎

درج بالا اقتباسات میں زہرہ، کبیر، امبر جان اور آگ لگانے والوں کے خیالات کو بیک وقت قلم بند کیا گیا ہے جس سے یہ تاثر قائم ہوتا ہے کہ کبیر کو جان سے مارنے کی سازش جہاں ایک طرف امبر جان کو سرشار کرتی ہے، وہیں دوسری طرف زہرہ ایک نامعلوم کیفیت کے سبب بے چین ہو جاتی ہے۔ یہاں راوی بحیثیت ناظر موجود بھی ہے اور غائب بھی۔ موجود اور غائب راوی کے قالب میں بتدریج منقلب ہونے کے کا یہ عمل اردو ناول کو ایک نئے تجربے سے ہمکنار کرتا ہے۔ ناول میں کرداروں کی پیش کش دلچسپ ہے۔ ہر ایک کردار اپنی ذہنی سطح کے حوالے سے پہچانا جاتا ہے۔ ناول میں پیرانائڈ عورت کا کردار Unrealiablity کی فضا پیدا کر دیتا ہے۔ مابعد جدید صورت حال میں Paranoia کو ثقافتی مطالعات سے جوڑ کر دیکھا جانے لگا ہے اور اس لحاظ سے انسانی وجود نے اکتشافی صورت اختیار کر لی ہے فکشن کے discourse (ادبی مخاطبہ) میں اس طریقۂ کار سے غیر یقینی کی فضا قائم ہوتی ہے اس اعتبار سے پیرانائڈ عورت کے کردار کی تشکیل، جس کو یہ وہم لاحق ہوتا ہے کہ اس کے شوہر نے قتل کے ارادے سے اس کے پیچھے غیر مرئی جاسوس لگا رکھے ہیں، معنی کی متضاد جہتوں کو ظاہر کرتا ہوا نظر آتا ہے جو کبھی حقیقی معلوم ہوتی ہیں تو کبھی مہمل۔ paranoia کی فضا ناقابل تصدیق ہوتی ہے۔ مبنی بر قیاس بیانات متن سے باہر اپنا کوئی وجود نہیں رکھتے۔ نفسیات کی اصطلاح میں اسے ایک قسم کے ذہنی عارضے سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ناول کا بیشتر حصہ زہرہ، کبیر، ناصر اور ہاف مین کے درمیان ہونے والی مکالماتی بحث، ان کی سوچ، تخیلات و تصورات پر مبنی ہے اور یہ تمام عناصر صورت حال پر غالب نظر آتے ہیں۔۔ کبیر کے ذہن کی بے ترتیب دنیا کو، زبانی ان الفاظ میں بیان کیا گیا ہے۔ مثال ملاحظہ ہو:

''دراصل یار ڈاکٹر میرے اندر، میں تمہیں پہلے بھی بتا چکا ہوں لیکن ایک بار پھر بتانے میں کوئی حرج نہیں، میرے اندر ایک دم کھلبلاہٹ ہوتی ہے۔ خیالوں، واہموں، پرچھائیوں، تصویروں، رنگوں، آوازوں، خوشبوؤں، ذائقوں حتی کہ دردیلے اور لذلیلے......میرے نزدیک لذیذ کی بجائے لذلیل ہونا چاہیے۔ اس میں ذلیل ہونا بھی شامل ہو جاتا ہے اور یہ زیادہ بامعنی ہو جاتا ہے۔۔۔۔ اور لمسوں کی یورش شروع ہو جاتی ہے اور پھر کہیں سے لفظوں

کی فوجِ ظفر موج ٹڈی دل کی طرح ان سب پر یلغار کر دیتی ہے، عجب گھمسان کا رن پڑتا ہے۔ عجیب پکڑ دھکڑ، الامان والحفیظ ایسی افراتفری اور تلاطم برپا ہوتا ہے کہ خدا کی پناہ۔ نتیجہ یہ کہ میں پھر بک بک کرنے لگتا ہوں۔ اگر کوئی تمہارے جیسا صابر سامع سامنے ہو تو غنیمت ہے۔ نہیں تو کاغذ پر گھسیٹ ڈالتا ہوں۔'' 6

کبیر کا یہ بیان، عام بیان سے قطعی مختلف، غیر معمولی اور انوکھا ہے جس میں حسِ باطنی اپنے عروج پر نظر آتی ہے۔ اپنی اسی بات کے پیشِ نظر کبیر ڈرائینگ روم نمبر۲، نیلے رجسٹر کے مندرجات، سرخیاں اور متن کے ابوب میں الفاظ اور جملوں کا عجیب و غریب کھیل کھیلتا ہے۔ کبیر کا کردار ایک متحرک کردار ہے ناول کے تمام کردار شروع سے آخر تک اپنی ایک سوچ کے مطابق افعال و اعمال کو انجام دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ یاور عطائی، نواب ثریا جنگ، امبر جان، مدد علی، ایڈیٹر، عاشق علی، پیرانائیڈ عورت، نرس مختار وغیرہ بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہیں۔ ناول کے آخر میں مدد علی مکمل طور پر دیوانگی کا شکار ہو جاتا ہے، اس کی یہ حالت ان واقعات کا نتیجہ ہوتی ہے جب وہ جنم کھنڈر کے اندر صندوق کی تلاش میں گیا تھا اور اس نے وہاں ایک بڑے سانپ کو دیکھا تھا۔ دوسری مرتبہ نواب ثریا جنگ مدد علی کو وہاں لے کر جاتا ہے اور اس کی باقی ماندہ دماغی سالم سطح بھی تباہ و برباد ہو جاتی ہے۔ مدد علی کی اس دیوانگی کو نفسیات کی اصطلاح میں Dissociative Identity Disorder کہیں گے جس میں خوف و ہراس کے شدید ذہنی جھٹکوں کے باعث انسان کے اندر کچھ وقت کے لیے ایک سے زائد افراد کی خصوصیات پیدا ہو جاتی ہیں جو عجیب و غریب شکل اختیار کر لیتی ہے اور وہ اپنی اصل شناخت سے محروم ہو جاتا ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''اور پھر وہ بات بظاہر ادھوری چھوڑ کر مدد علی کے قریب چلا گیا اور اس کے پاس اکڑوں بیٹھ کر اس کی آنکھوں کو تشخیصی نظروں سے دیکھنے لگا۔ اس کی نبض کو جانچنے کے بعد اس نے اسے مخاطب کیا۔ ''مدد علی'' اور پھر جیسے کسی ٹیپ ریکارڈر کا بٹن دب جاتا ہے۔ یک دم مدد علی کے منہ سے دو مختلف قہقہوں کی آوازیں برآمد ہونے لگیں ۔۔اور وہ کبیر اور ہاف مین کے قہقہوں کی آوازیں تھیں۔ پھر ہاف مین کی آواز آئی...... ''میرے خدا... یہ.... یہ کیا.... کیا نکلا ڈاکٹر....''

اور پھر قہقہوں کے بعد کبیر کی آواز آئی...''میں تمہیں مبارک باد دیتا ہوں ڈاکٹر تم دنیا کے واحد ڈاکٹر ہو جس کے علاج کے نتیجے میں سونے کا سکہ برآمد ہوا''۔
اور پھر قہقہےاور پھر خاموشی چھا گئی۔'' 7

مدد علیDissociative Identity Disorder کا شکار ہو کر کبیر اور ہاف مین کی آوازوں میں انھیں کی باتوں کو دوہرانے لگتا ہے۔ ناول کے کرداروں میں ایک عجب بات یہ ہے کہ کوئی بھی کردار مختلف حادثات سے نبرد آزما ہونے کے باوجود، اداس اور دل گرفتہ نہیں ہوتا، خواہ وہ یاور عطائی کی موت ہو، ہاف مین کی یا پھر کبیر کی اور ایک دوسرے سے دلی وابستگی محض اس کی ذات کی موجودگی تک ہی محدود رہتی ہے۔ زبان و بیان پر مصنف کی ناقابل یقین گرفت لائق تحسین ہے۔ زہرہ کے خیالات کی گونج جو اس کے ذہن کو منتشر کر دیتے ہیں اس طرح ترتیب دیے گئے ہیں کہ اس پر شعور کی رو کا گمان ہوتا ہے۔ مثال:

''مدد علی کہاں ہے'' ناصر پوچھتا ہے۔ کبیر کوئی جواب نہیں دیتا۔ زہرہ کوئی جواب نہیں دیتی۔ کبیر خاموش ہے، زہرہ خاموش ہے، ناصر خاموش ہے۔ ناصر کیا سوچتا ہے، کبیر کیا سوچتا ہے، زہرہ کیا سوچتی ہے، مدد علی کہاں ہے، عاشق علی بیرہ کہاں ہے۔ سراج دین جاسوس کہاں ہے۔ نواب ثریا نادر جنگ کہاں ہے۔....کبیر جو زہرہ کے ساتھ عطائی کے کمرے میں جاتا ہے۔ شیشے کے مرتبان کہاں ہیں۔ ناصر جو زہرہ کی دیوانگی میں دیوانگی سے ذرا پہلے لوٹ آتا ہے کہاں ہے۔ ناصر جو گھات لگاتا ہے۔ ناصر جو چتکبرے خوبصورت کیڑوں کی دنیا کا آسمان دیکھتا ہے۔ کبیر جو خط لکھتا ہے۔ کبیر جو بک بک کرتا ہے۔ کبیر جو زہرہ کے ساتھ رات گذارتا ہے۔.....انعام گڑھ کہاں ہے۔ مانگر جاتی کہاں ہے۔ کیوں ہے کہاں ہے کون کیوں ہے۔ عشق پر مکالمہ جھوٹا کیوں ہے۔ کبیر کا کام ادھورا کیوں ہے۔ ننگا افلاطون کیوں ہے۔ نیلے رجسٹر میں لکھا سرخ کیوں ہے۔ سرخ میں لکھا کالا کیوں ہے کالا سفید کیوں ہے کیسا ہے یہ وقت کیسا ہے یہ لمحہ کیسا ہے۔ یہ مقام کیسا ہے، کیا ہے کیا ہے، یہ سب کیا ہے۔ یہ کیا ہے۔ کیا ہے.....؟؟؟؟؟؟؟؟؟۔'' 8

ناول میں راوی کے حوالے سے بیانیہ کی سطح کو کردار کی نظر سے بھی دکھایا گیا ہے۔ جہاں

موجود چیزوں کو اس کے کل میں بیان نہ کر کے اس کے اجزا میں بیان کیا گیا ہے۔ مثال اس طرح ہے:

''مگر جو کچھ وہ دیکھ سکتی ہے وہ.....پتلون، کوٹ، نک ٹائی، شیروانی ،شلوار قمیض، واسکٹ، کوٹوں کی جیبوں میں سے جھانکتے سرخ رومال، آکسفورڈ شوز، مکیشن ،جیکٹ، جناح کیپ، ترکی ٹوپی، سکارف، بٹن، کلائی کی گھڑیاں، سونے کی اسٹڈ، ہیرے کی انگوٹھی، یاقوت، زمرد، نیلم، بغلوں کا Deodorant، آفٹر شیو، سپرے، پرفیوم، کڑوی اور بھاری فرانسیسی خوشبو، دیسی عطریات، بالوں کے تیل، لوشن، کریم، سگریٹ، سگار، پائپ، سگریٹ لائیٹر، بوتلیں، جگ، گلاس، پلیٹیں مشروبات، برف، نمکو، کباب، تکے، بیرے، ٹرے، کافی، چائے، لیموں........ تین مرد، بیٹھے ہوئے، کھڑے ہوئے، جھکے ہوئے، تنے ہوئے، سیاستدان، تاجر، صنعتکار، بیوروکریٹس ،اخبارنویس، عالم، پروفیسر، جج، ریٹائرڈ فوجی ،ادیب، شاعر، زمیندار، جاگیردار، سمگلر، وکیل.....

زہرہ دیکھتی ہے کہ معقول چہروں، عاقل آنکھوں، سنجیدہ ماتھوں، مدبر بھوں، دانش ور ناکوں، فنکار ہاتھوں، حساس کانوں، متفکر ہونٹوں اور پرعزم جبڑوں کا گو کہ الگ الگ تنہا جسموں سے تعلق اٹل ہے مگر انسانی اعضا کے یہ سب جز ایک کل میں مربوط ہو کر ایک ایسا عفریتی وجود تشکیل دے رہے ہیں جو صرف چھپ کر ممنوعہ نظارہ دیکھنے والے کو نظر آ سکتا ہے۔'' 9

درج بالا اقتباسات میں بیانیہ کے جس طرز سے استفادہ کیا گیا ہے اس کی سب سے بڑی خاصیت یہ ہے کہ صورت حال کا بیان پوشیدہ بھی ہے اور عیاں بھی۔ روئداد کا بیان دیگر ناولوں میں بھی دیکھنے کو ملتا ہے لیکن جزئیات کو جس باریک بینی اور قطعیت سے یہاں بیان کیا گیا ہے وہ اردو ناول میں واحد مثال ہے اس اقتباس میں موجود حسی، معاشرتی، سیاسی اور فکری حوالے صورت حال کے دوسرے رخ پر روشنی ڈالتے نظر آتے ہیں اس سے بیانیہ کی لسانی ساخت کی معنیاتی سطح بھی اجاگر ہوتی ہے۔ بیانیہ اپنی متعدد شکلوں میں راوی کے نقطۂ نظر کا پابند ہوتا ہے۔ خواہ وہ ہمہ داں راوی ہو یا واحد متکلم یا پھر کردار بحیثیت بیان کنندہ ہو۔ اسی لحاظ سے ناول میں موجود دیگر بیانیہ

تکنیک بھی (ڈائری، روزنامچہ، خط، کتاب) بیان کنندہ کی صفات وترجیحات کی پابند ہوتی ہیں اور وہ اسے اپنے نقطۂ نظر کے مطابق بیان کرتا ہے۔لہذا غلام باغ میں ''گلبرٹ والٹن'' کی تصنیف کردہ کتاب ''ارذل نسلوں کی اساطیر'' کبیر کے خطوط روزنامچہ اورڈائری کے بیان سے اسی اعتبار سے مختلف ہے اس کتاب کے حوالے نے موجودصورت حال کوحقیقی بنادیا ہے جومحض بیان کا ایک طریقۂ کار ہے۔ناول میں کئی اہم تکنیک کوملحوظ رکھ کر ساخت کوتشکیل دیا ہے جس میں صنف ڈراما کی ایک اہم تکنیک Aside بھی ہے اس کے استعمال سے متن میں ڈرامائی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔راوی نے Aside لفظ کومتواتر تحریر کرکے، بیانیہ کوایک انوکھی جہت سے آشنا کرایا ہے، ان تمام مناظر اور گفتگو کوکبیر'' نیلے رجسٹر'' کے مندرجات۔۵ روزنامچہ بذریعہ انٹرویونویسی وجبری مختصر نویسی''عنوان کے تحت ڈرامائی ومکالماتی انداز میں رقم کرتا ہے۔اقتباس اس طرح ہے:

''پروفیسر۔آ...آبالکل اور باقی ہم نکال لیں گے''............میں سوچتاہوں کہ.....مگر جو میں سوچتاہوں وہ توڈرامے کا حصہ نہیں بن سکتامگر بن ہی سکتا ہے۔وہ جوAside کی ایک تکنیک ہوتی ہے۔ایکٹر کا سوچا کہا تماشائیوں کو سنائی دیتا ہے مگر دوسرے ایکٹروں کو نہیں(لالکھائی جولکھاری کو پڑھائی دیتی ہے مگر قاری کونہیں)(نہیں مماثلت موزوں نہیں)لیکنAside کارآمد ہے۔'' 10

''میں۔(Aside)احمق ہے یہ پروفیسر....میں تو ایسے ہی جان چھڑانے کے لئے بات کر رہاہوں۔یہ سمجھتاہی نہیں۔'' 11

بیوروکریٹ کے دفتر میں:

''جیسے اِس وقت یااس وقت کے کسی کونے میں مکالمہ Aside ہوسکتا ہے اسی طرح کسی جگہ کسی مقام کا منظر بھی Aside ہوسکتا ہے۔میں بیوروکریٹ کے Aside منظر سے واپس آتا ہوں۔وہ ٹیلی فون پر کسی سے بات کررہا ہے۔'' 12

میں کندھے اچکاتا ہوں اور کسی کی طرف بھی نہیں دیکھتا۔جس سے میرا یہ کہنا مقصود ہے(Aside)''پتہ نہیں اصل آدمی سے تمہاری کیا مراد ہے مگر یہ میں ہوں، یہاں جوبھی ہوں۔'' 13

اس باب کے تحت تشکیل کردہ بیانیہ میں بیک وقت قاری کو بظاہر ایک، بباطن دو قسم کی آوازوں سے سابقہ پڑتا ہے جو تخیلاتی طور پر راوی یا کردار کے طرز بیان کے باعث زمان و مکاں کی تبدیلی پر منحصر ہوتی ہیں۔ زمان و مکاں کی اس تبدیلی کا اندازہ متن کے تشکیلی عناصر میں بیان کی نوعیت سے لگایا جاسکتا ہے۔ یہ آوازیں کبیر کی ہی ہیں لیکن واقعات کو تحریری شکل میں لانے کا بیان اور اچانک واقعات میں بحیثیت کردار شامل ہو جانے کی وجہ سے آوازوں کا محور بدلتا رہتا ہے۔ کبیر کے ذریعے تخلیق کردہ بیانات Metafiction اور Self-reflexivity کی عمدہ مثالیں (صفحہ ۵۱۱) پیش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس کے علاوہ بیان میں Reporting اور خود کلامی کے طرز سے بھی استفادہ کیا گیا ہے۔ انگریزی الفاظ کا استعمال جملوں اور بیان کی مناسبت سے کیا ہے۔ ناول میں زمان و مکاں کی بہت اہمیت ہوتی ہے۔ یہ دونوں اجزا ناول کی ساخت میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ زمان کے اعتبار سے اس ناول کا کینوس ڈھائی سال کے عرصے کو محیط ہے اور جائے وقوع انعام گڑھ، سنمیال اور شہر کا علاقہ ہے جس میں وقت کو مختلف انداز سے برتا ہے کیوں کہ فکشن میں وقت، منشائے مصنف کا پابند ہوتا ہے اور وہ جب چاہے چند لمحوں کے واقعات کو صدیوں پر پھیلا سکتا ہے اور ایک صدی کے قصے کو چند دنوں میں سمیٹ سکتا ہے۔ اسی اعتبار سے وقت کا ٹھہراو مصنف کی گرفت کا پابند ہوتا ہے۔ ناول میں کئی مقامات پر واقعے کو روک کر کردار کی نظر سے روئداد کو پیش کیا گیا ہے۔ ناول میں کردار کے ذریعے تخلیق کردہ بیانیہ میں ,myth, surreal paradox, Megalomania, flash back وغیرہ اصطلاحات کو لفظی طور پر شامل کیا گیا ہے اور اس کی کسی صفت کو اپنے تشکیل شدہ بیان کے تعین قدر میں تبصراتی طور پر استعمال بھی کیا ہے بحیثیت مجموعی مرزا اطہر بیگ کا ناول غلام باغ موضوع اور تکنیک دونوں اعتبار سے روایتی طریقہ کار سے مختلف اور انوکھا ہے اس کے تجزیے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ناول میں ساخت کی سطح پر روایت سے انحراف کا عنصر موجود ہے اور لفظوں کی ایسی فضا تشکیل دی گئی ہے جو معنی کے لحاظ سے حقیقی اور مہمل دونوں پیرایے اختیار کیے ہوئے ہے غرض اس ناول کا مطالعہ دیگر جہات کے حوالے سے بھی کیا جاسکتا ہے۔

حواشی

1 بیگ، مرزا اطہر۔ غلام باغ (بیک کور)، لاہور: سانجھ پبلیکیشنز 2015

2 بیگ، مرزا اطہر۔ غلام باغ، لاہور: سانجھ پبلیکیشنز، 2015 ص390

3 ایضاً، ص398

4 ایضاً، ص398

5 ایضاً، ص544

6 ایضاً، ص13,14

7 ایضاً، ص842

8 ایضاً، ص658, 659

9 ایضاً، ص239, 240

10 ایضاً، ص504

11 ایضاً، ص505

12 ایضاً، ص، 509

13 ایضاً، ص510

حسن کی صورتِ حال

مابعد جدیدیت کے حوالے سے

مابعد جدیدیت کی اصطلاح کوئی تھیوری نہیں بلکہ ایک صورت حال ہے جو دیگر ذہنی اور ادبی رویوں کے ضابطہ بند طریقوں سے بحث کرتی ہے۔ مابعد جدیدیت ان تمام ادبی حد بندیوں سے اختلاف کرتی ہے جو ادب پارے اور قاری کے درمیان حائل ہوتی ہے اور فن پارے پر کسی بھی قسم کی موضوعی یا فنی پابندی عائد کرتی ہے۔ یہ تخلیق کی آزادی کا مطالبہ کرتی ہے اور فن پارے کو کسی ایک زاویے یا کسی مخصوص ادبی رویے کے سانچے میں پرکھنے کے بجائے اس کی تعبیر کے متعدد امکانات کے مواقع فراہم کرتی ہے۔

مابعد جدید صورت حال میں ثقافتی مطالعات کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ یہاں یہ سوال قائم کیا جاسکتا ہے کہ ثقافتی مطالعے کی اہمیت تو ہر دور میں رہی ہے، پھر اس میں مابعد جدیدیت کا کیا اختصاص ہے؟ تو اس کا جواب یہ ہوسکتا ہے کہ مابعد جدیدیت میں اشیا کی پیش کش اور نمایندگی کا طریقہ تبدیل ہوگیا ہے، اس اعتبار سے غور کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہر قسم کے تہذیبی و ثقافتی مسائل کی آزادانہ پیش کش مابعد جدید ادب میں کی گئی ہے کیوں کہ ان ثقافتی مسائل نے سماجی بحران اور افراط وتفریط کی شکل اختیار کرلی ہے۔ لہذا موضوعات کی سطح پر سائنس وٹکنولوجی ،گلوبلائزیشن ،کمپیوٹر، ماس میڈیا، سیاسی حربے، معاشرتی پراگندگی، صارفیت کا غلبہ، جنسی آگاہی ،عورتوں کے مسائل، دلت ڈسکورس وغیرہ کو پیش کیا گیا۔ نیز ہر طرح کے ثقافتی کرائسس کو سمجھنے کے لیے مابعد جدید ادب کے فکری رویوں کو تشکیل دیا گیا۔ موضوعات کی سطح پر مابعد جدید ناول کے

حوالے سے بہت سی بحثیں سامنے آچکی ہیں۔لیکن زبان کی سطح پر ان Tools کا ذکر جستہ جستہ ہی ملتا ہے جن کے ذریعے کسی متن کا مطالعہ، مابعد جدید نقطۂ نظر سے کیا جا سکتا ہے۔اس سلسلے میں اس بات کا ذکر کر دینا بھی ضروری ہے کہ جدیدیت کے زیر اثر جس مہابیانیہ کو تشکیل دیا گیا ، مابعد جدیدیت نے اس کو خاطر خواہ اہمیت نا دے کر صغیری بیانیوں کو اہم قرار دیا اور اس بات کی جانب توجہ دلائی کہ معنی کا کوئی ایک مرکز نہیں ہوتا بلکہ قرأت کا طریقہ اس کا مرکز تبدیل کرتا رہتا ہے۔ مابعد جدید متن کی زبان open ended ہوتی ہے جس میں ناول کے بنیادی وصف ،علت و معلول اور سبب و نتیجے کی منطق سے انکار کی صورت ملتی ہے اور بسا اوقات متن کی ساخت Amorphous (بے ہیئت) کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔مثال کے طور پر مرزا اطہر بیگ کا ناول غلام باغ اس ضمن میں قابل ذکر ہے۔مابعد جدید زبان کا ایک اہم وصف یہ بھی ہے کہ یہ (زبان) اپنی تشکیل کی منطق کو خود واضح کرتی ہے جسے Self Reflexivity کہا جاتا ہے اور اسی کا ایک حصہ ،علت و معلول کی صفت سے انکار ہے جس کا ذکر گذشتہ صفحات میں کیا جا چکا ہے۔یہی وجہ ہے کہ مابعد جدید متن میں Signifiers کو اہمیت حاصل ہے۔جن کا باہمی ارتباط ہی متن کی ساخت میں اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔جدیدیت نے جن عوامل کو ''غیر'' کا درجہ دیا تھا، مابعد جدیدیت نے ان تمام عوامل کو ایک دائرے میں جمع کر دیا اور متن کو ایک وسیع تناظر میں پرکھنے کی کوشش کی۔گوپی چند نارنگ مابعد جدیدیت کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''مابعد جدیدیت نہ ترقی پسندی کی ضد ہے اور نہ جدیدیت کی، اور چونکہ یہ نظریہ کی ادعائیت کو رد کرنے اور طرفوں کو کھولنے والا رویہ ہے، اس کی کوئی بندھی ٹکی فارمولائی تعریف ممکن نہیں ۔اس اعتبار سے دیکھا جائے تو مابعد جدیدیت ایک کھلا ڈلا ذہنی رویہ ہے تخلیقی آزادی کا، اپنے ثقافتی تشخص پر اصرار کرنے کا، معنی کو سکہ بند تعریفوں سے آزاد کرنے کا، مسلمات کے بارے میں از سر نو غور کرنے اور سوال اٹھانے کا، دی ہوئی ادبی لیک کے جبر کو توڑنے کا ،ادعائیت خواہ سیاسی ہو یا ادبی اس کو رد کرنے کا، زبان یا متن کے حقیقت کے عکس محض ہونے کا نہیں بلکہ حقیقت کے خلق کرنے کا، معنی کے معمولہ رخ کے ساتھ اس کے دبائے یا چھپائے ہوئے رخ کے دیکھنے دکھانے کا، اور قرأت کے تفاعل میں قاری کی کارگردگی

کا۔دوسرے لفظوں میں مابعد جدیدیت تخلیق کی آزادی اور تکثیریت کا فلسفہ ہے جو مرکزیت یا وحدیت یا کلیت پسندی کے مقابلے پر ثقافتی بوقلمونی، مقامیت، تہذیبی حوالے اور معنی کے دوسرے پنThe other' کی تعبیر پر اور اس تعبیر میں قاری کی شرکت پر اصرار کرتا ہے۔''

1

مابعد جدید نقطہ نظر سے کسی فن پارے کا تجزیہ و تحلیل کرنے کے لیے سب سے پہلے اس کہانی کے تشکیلی عناصر پر غور کیا جائے اور اس بات کو ذہن میں رکھا جائے کہ کہانی کس طرز پر وجود میں آئی اور متن کس انداز سے واقعات کو معانی فراہم کر رہا ہے۔ مابعد جدید تنقید کا ایک اہم عنصر یہ بھی ہے کہ متن کی افہام و تفہیم میں قاری کی راہ میں کوئی آئیڈیالوجیکل رکاوٹ درپیش نہ ہو۔ لہذا دیگر ادبی رویوں کے ساتھ ساتھ متن کا مطالعہ اس کے ثنوی تخالف اور متضاد رویوں کے زیر اثر بھی کیا جاتا ہے اور متن سے معانی برآمد کیے جاتے ہیں۔ اس بات کا ذکر کر دینا بھی ضروری ہے کہ کوئی بھی ناول مکمل طور پر مابعد جدید رویوں کا متحمل نہیں ہوسکتا بلکہ مابعد جدیدیت کے کچھ پہلوؤں کے حوالے سے متن کو ترتیب دیا گیا ہوگا۔ اردو میں مابعد جدیدیت کے زیر اثر افسانہ اور ناول دونوں اصناف پر توجہ دی گئی لیکن ناول کے بالمقابل افسانہ کی شعریات کا زیادہ بہتر طریقے سے جائزہ لیا گیا جس میں روایتی طریقوں کی بازیافت کے ساتھ اس سے انحراف کی مختلف صورتوں اور تجربہ و فکر کے جدید رویوں کو بروئے کار لایا گیا۔ اس اعتبار سے موضوعی بحث کے ساتھ فنی تجربات کی روشنی میں متن کا مطالعہ کیا گیا۔ جس سے وسیع پیمانے پر متن کی تعبیر کے ممکنہ امکانات سامنے آئے لیکن کسی ناول کا جائزہ محض موضوعاتی تشریح تک محدود رہا اور اردو ناول میں مابعد جدید رویوں کے تحت اکثر و بیشتر انھیں ناولوں کا تجزیہ کیا جاتا رہا ہے جو 1980 کے بعد وجود میں آئے۔

واضح رہے کہ مابعد جدیدیت میں زبان کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے اور اردو داں طبقہ اس غلط فہمی کا شکار ہے کہ 1980 کے بعد جو بھی ناول تخلیق کیے گئے ان کو مابعد جدید زمرے میں شامل کیا جا سکتا ہے جب کہ ضروری ہے کہ ان تحریروں کی زبان پر غور و خوض کیا جائے اور یہ دیکھا جائے کہ کیا ان کے متون میں وہ عوامل موجود ہیں جن کا ذکر انگریزی کے مابعد جدید نقادوں نے کیا ہے۔ ژاں فرنسکوائز لیوتارڈ Jean-Francois Lyotard(1924-

(1998) اپنے مضمون ''اس سوال کا جواب کہ مابعد جدید کیا ہے ؟'' میں لکھتا ہے:

''مابعد جدید وہ ہوگا جو جدید میں ناقابل احضار کو پیش کش میں نمایاں کرتا ہے، جو خود کو اچھی ہیئت کی تسکین سے محروم رکھتا ہے، جو ذوق کے اس اجتماعی شعور کو، جو ناقابل حصول کے لیے ماضی کی حسرت ناک یاد سے عبارت ہے، قبول نہیں کرتا، جو نئی پیش کش کی جستجو کرتا ہے اس لیے نہیں کہ وہ اس سے لطف اندوز ہو بلکہ اس لیے کہ ناقابل احضار کے احساس کو شدید طور پر پیش کر سکے۔ مابعد جدید فن کار/مصنف، فلسفی کی حیثیت رکھتا ہے، جو متن وہ تعمیر کرتا ہے وہ پہلے سے متعین اصولوں کے مطابق نہیں ہوگا۔ اور اس پر کوئی حکم پہلے سے متعین درجوں (Categories) کے حوالے سے نہیں لگایا جاسکتا۔ متن/فن پارہ تو خود ان درجات کی تلاش میں ہے، تو مصنف/فن کار اصولوں کے بغیر کام کرتے ہیں تاکہ اصولوں کو دریافت کرسکیں کہ کیا کیا جانا چاہیے تھا اسی لیے متن ایک وقوعہ (Event) کا کردار/صفات رکھتا ہے۔ اور اسی لیے وہ اپنے مصنف پر خاصی دیر میں وارد ہوتے ہیں۔ اور یہی بات اس طرح بھی کہی جاسکتی ہے کہ ان کا متن میں داخل ہونا یا ان اصولوں کی تشکیل بہت جلد شروع ہو جاتی ہے۔ مابعد جدید کو ہمیشہ مستقبل اور ماقبل کے قول محال میں ہی سمجھا جاسکتا ہے۔'' 2

مابعد جدید ناولوں میں موضوعات کے تنوع کے حوالے سے عام طور پر عبدالصمد، غضنفر، حسین الحق، شموئل احمد، سید محمد اشرف وغیرہ کے ناولوں کا ذکر کیا جاتا ہے جب کہ غور کیا جائے تو فکری و فنی سطح پر قرۃ العین حیدر، عبداللہ حسین، اور دوسرے ناول نگاروں کے یہاں لسانی تازہ کاری اور اظہار و بیان کے مابعد جدید اسالیب کے نمونے دیکھے جاسکتے ہیں لیکن باقاعدہ طور پر مرزا اطہر بیگ کے ناول ''حسن کی صورت حال: خالی جگہیں پر کرو'' کو مابعد جدید ناول میں شمار کیا جا سکتا ہے جس میں موضوع اور مواد کی پیش کش کو مابعد جدید طرز بیان کے تحت تشکیل دیا گیا ہے اس اعتبار سے متن کے طرز وجود میں کئی اہم بنیادی عناصر کی نشاندہی کر کے ثقافتی مطالعات کی دیگر جہات کو واضح کیا جاسکتا ہے۔

مرزا اطہر بیگ کا ناول حسن کی صورت حال 2014 میں منظر عام پر آیا۔ اس ناول میں بھی کم وبیش اسی طرز اظہار کو مد نظر رکھا گیا ہے جو غلام باغ میں دیکھنے کو ملتا ہے لیکن دونوں ناولوں کی

خارجی ساخت، مطالعے کے مختلف طریقۂ کار کا تقاضا کرتی ہے۔ ''حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو'' کو اکیس ابواب کے تحت متشکل کیا گیا ہے اور اپنے ناموں کے پیش نظر تمام ہی ابواب سوچ کے انوکھے در وا کرتے ہیں۔ اس کے باوصف، متن کوئی بھی معنی خیز عوامل کی ترسیل سے قاصر اور الفاظ، اکثر مقامات پر اپنی معنویت سے محروم نظر آتے ہیں۔ ان ابواب کی ترتیب اس طرح ہے۔ اچٹتے خوف کی داستان، حیرت کی ادارت، کباڑ خانہ، ''عظیم نجاتِ دہندہ'' سے نجات۔ آؤ مٹھائی بانٹیں، سوانگ پروڈکشنز، انگمار برگ مین اور بلی وائیلڈ سوانگ پروڈکشنز کے دفتر میں، کباڑ کمپلیکس، جولیفانٹو بمبالا او فالی بمبالا، چاہ پریاں والا سے سگِ اندلس تک، حکمت بہزاد، اندر دیکھو۔ باہر دیکھو۔ فلم دیکھو، حقیقت کا گھومر یعنی مونتاژ کا کولاژ، مخمل کے چراغ اور آبنوس کا ڈنڈا، حسن کے وہ تین دن۔ کالی بھیڑ سے سورج مکھی تک، زرد ہی زرد ہے، نظر، ناظر، نظارہ سب زرد ہے، میلا بھاگاں والا میں 'تھانہ تھیٹر'، سوانگ پروڈکشنز کی سٹار تھیٹر میں، دیکھو۔ دیکھو۔ دیکھو۔ دوسروں والا کھوتا دیکھو، پھوار، گول میز کی کہانی، خالی کو خالی سے پر کرو۔ مابعد جدید ناولوں میں طرز بیان بے حد مختلف ہوتا ہے جس میں واقعات کا ارتقا روایتی طریقہ کار سے الگ اور انوکھا ہوتا ہے کہ کہانی کو linear سطح پر بیان نہیں کیا جاتا بلکہ بیانیہ کبھی بھی اپنی صورت و ہیئت تبدیل کر سکتا ہے اور اس تبدیلی کے پیش نظر، تخلیقِ متن کے اصول سے انحراف کی کوشش کو تقویت ملتی ہے کیوں کہ مابعد جدید تحریر کا غالب عنصر، متن کو، پیش کش کے جدید پیرایے سے ہمکنار کرنا اور کردار کی ان ذہنی پیچیدگیوں اور محرکات سے پردہ ہٹانا ہوتا ہے جو انسانی تکلم کا حصہ نہیں بن سکتیں یہی سبب ہے کہ مابعد جدید متن، ثقافتی مطالعات کو represent کرتا اور بیشتر اوقات خود آگاہی کی کئی جہات کا احاطہ کرتا ہے۔

حسن کی صورت حال میں بظاہر مرکزی کردار حسن ہے لیکن اس کے دیکھنے اور اس دیکھنے سے پیدا ہونے والی سوچ کے تناظر میں واقعات کا اخراج اور Intrusive narrator (مداخلت کرنے والا راوی) کے ذریعے ان مناظر اور واقعات کا بیان جو حسن دیکھ رہا ہوتا ہے مزید واقعات کو جنم دیتا ہے۔ حسن رضا ظہیر آفس کے راستے میں گزرنے والی ہر چھوٹی بڑی اشیا کو دیکھا کرتا اور جو منظر اس کے ذہنی افق پر چسپاں ہو جاتا، حسن اس کی درمیانی کڑیاں جوڑنا شروع کر دیتا

یعنی 'خالی جگہ پر کرو'۔ حسن کا یہ پورا عمل دیکھنے دکھانے سے ہی تعلق رکھتا ہے تاہم دکھانے کے اس پورے منظرنامے میں حسن محض ایک آلہ ہے جب کہ راوی کی مداخلت، اس کا بیان اور ہر مقام پر اس کی رائے، بیانیہ اور ناول کی ساخت کو ترتیب دیتی ہے۔جس میں الفاظ کے استعمال کی نوعیت قاری کو اکثر مقامات پر ٹھہرنے پر مجبور کر دیتی ہے۔ناول کی پوری فضا کو showing اور Telling (واضح رہے کہ یہاں اس کی نوعیت خواب سراب ناول سے مختلف ہے) کے تحت تشکیل دیا گیا ہے اور یہ دونوں عناصر جا بجا ایک دوسرے پر سبقت لے جاتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن اس بات کا تعین نہیں ہو پاتا ہے کہ کون سا عنصر زیادہ حاوی ہے کیوں کہ Showing اور Telling کے ساتھ ساتھ کرداروں کی تفریح طبع سے پیدا شدہ طرزِ فکر، بیانیہ کا رخ دیگر نہج پر موڑتی رہتی ہے۔ناول کا راوی ان واقعات کی پیش کش میں قاری کی توجہ بتدریج اپنی جانب مبذول کراتا رہتا ہے اور حسن کی ذہنی صورت حال کا خاکہ مرتب کرنے یا اس کی تفہیم کے لیے خارجی عوامل سے مدد لیتا ہے تا کہ قارئین کو بخوبی حسن کی صورت حال کا اندازہ ہو سکے۔حسن کے ذہن کی احتمالی اور غیر احتمالی صورت حال کو لفظی پیکر میں ڈھالتے ہوئے، راوی، جو محض بیان کنندہ ہے، بیانیہ پر حاوی نظر آتا ہے اور حسن بظاہر مرکزی کردار محسوس ہوتے ہوئے بھی انفعالی کردار کی صورت اختیار کر لیتا ہے کیوں کہ اکثر و بیشتر راوی کا بیان کہ ''ہم جانتے ہیں اور وہ نہیں جانتا'' یا ''جہاں تک ہم سمجھتے ہیں''، جیسے کلمات ناول کی پوری فضا کو غیر حقیقی بنا دیتے ہیں جس میں صورت حال داخلی اور خارجی دونوں مرکز پر منحنی شکل میں گردش کرتی رہتی ہے۔ناول کی ابتدا کچھ اس طرح ہوتی ہے:

> ''حسن رضا ظہیر کو وہ واقعہ عمر بھر کی ''اچٹتی منظر بینی'' کے بعد پیش آیا۔
>
> اس بے ہنگم خود ساختہ ترکیب کا الزام اپنے سر لیتے ہوئے اگر ہم یہ معلوم کرنا چاہیں کہ حسن کو اچٹتی منظر بینی کی عادت کب کیوں اور کیسے پڑی تو اس کے لیے ہمیں حسن کی زندگی میں کچھ دیر اس کے ساتھ چلنا ہوگا۔۔ بلکہ زیادہ اہم یہ ہے کہ ہمیں اس کے ساتھ دیکھنا ہوگا معاملہ سارا دیکھنے کا ہے اور دیکھنا یہ ہے کہ یہ کیسا دیکھنا ہے، گو اس بیان میں ہمیں اختصار سے کام لینا ہوگا۔'' 3

حسن کے ساتھ دیکھنے کی کیفیت ہی دراصل بیان میں تنوع پیدا کرتی ہے کیوں کہ راوی کو

حسن کی صورت حال واضح کرنے کے لیے الفاظ کے جس گورکھ دھندے کا سہارا لینا پڑتا ہے وہ حسن کی صورت حال کو ظاہر بھی کرتے ہیں اور پردہ خفا میں بھی رکھتے ہیں۔ اچھتے خوف کی داستان کے تحت حسن کی زندگی کے جن نکات کو سامنے لایا گیا ہے اس میں راوی اپنے احتمالی بیان کے پیش نظر کوئی واضح رائے قائم نہیں کرپاتا ہے۔ حسن بحیثیت ناظر، ایک ایسے قبرستان کو دیکھتا ہے جس میں ایک قبر کے کتبے پر اس کا نام، اس کی تاریخ پیدائش اور موت درج ہوتا ہے حسن کے لیے یہ منظر ناقابل یقین ہوتا ہے تاہم راوی اس بیان اور ناظر کے حسی ادراک سے فائدہ اٹھاتے ہوئے حیرت کی ادارت میں بحیثیت مدیر حیرت، حسن کی صورت حال کو بیان کرنے کے اصول وضوابط پر بھی روشنی ڈالتا ہے اور اول الذکر (اچھتے خوف کی داستان) باب پر تبصرہ کرنے کے ساتھ آگے آنے والی صورت حال کے پیچیدہ پہلوؤں کی جانب بھی اشارہ کرتا ہے۔ یہاں راوی، جس پر مصنف کا گمان ہونے لگتا ہے کی اہمیت تمام عوامل پر غالب آجاتی ہے اور اس راوی کو ہم Implied author (مضمر مصنف) سے تعبیر کرتے ہیں جو اپنے ہر بیان اور آواز پر حقیقی مصنف ہونے کا تاثر پیش کرتا ہے۔ ایک مثال سے اس کو واضح کیا جاسکتا ہے۔ حیرت کی ادارت سے مدیر حیرت کا یہ اقتباس:

> ''مدیر حیرت کے بارے میں ایک اور خوش فہمی بھی جنم لے سکتی ہے جس کا فوری ازالہ قطعاً ضروری نہیں ہے لیکن ہم کچھ بات ضرور کریں گے۔ سمجھا جاسکتا ہے کہ گویا ہم حسن کے بھوت مصنف ہیں۔ اصل صورت حال یہ ہے کہ ہمیں نہ صرف حسن کا بھوت مصنف بلکہ حسن کا بھوت بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ اس طرح ہمارے مدیر کے مداخلتی اختیارات تو برقرار رہیں گے ہی لیکن ساتھ ہی ایک عالم کل قادر کل مصنف کے لامحدود امکانات بھی ہم پر کھل جائیں گے اور جو کچھ ہم جان لیں گے حسن نہیں جان سکتا صرف انسانوں کے بارے میں ہی نہیں بلکہ بظاہر بے جان چیزوں کے بارے میں بھی۔ چیزوں کو بہت نظرانداز کیا گیا ہے لیکن ''حسن کی صورت حال'' چیزوں کی تاریخی صورت حال بھی ہے''۔ 4

درج بالا اقتباس میں مضمر مصنف اپنے بیان کی توسیع کے لیے قائم کردہ جواز کی احتمالی کیفیت میں قاری کو باندھنا چاہتا ہے جس کے باعث وہ بیان کے لامحدود امکانات سے استفادہ

کرتے ہوئے متن کو طویل تر کر سکتا ہے۔ مابعد جدید ناول کا ایک پہلو اس کی طوالت بھی ہے جسے Maximalism کہا جاتا ہے۔ اس طریقہ کار میں ہر مکتبۂ فکر، اشیا اور دیگر امور سے متعلق نکات کو تفصیلاً شامل کرنے کے ساتھ حوالے کے طور پر بھی ان کا استعمال کیا جاتا ہے اور یہ طرز ''حسن کی صورت حال'' میں بتدریج دیکھنے کو ملتا ہے۔ اقتباس کی آخری سطور، تشکیل متن کی کئی جہات کو واضح کرتی ہوئی نظر آتی ہیں جس میں 'اشیا' کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ جدیدیت کے مہابیانیہ کے مقابلے میں مابعد جدیدیت نے صغیری بیانیوں کو تحریر کا حصہ بنایا اور محض حصہ ہی نہیں بنایا بلکہ ان کی اہمیت وخصوصیت کو انوکھے انداز سے مترشح کیا جو اس سے پہلے، ادب میں پیش نہیں کیے گئے تھے۔ اطہر بیگ نے ان حاشیائی اشیا کو اپنے ناول کا مرکز ومحور بنایا جو زندگی میں غیر اہم کا درجہ رکھتی ہیں۔ انسانی نفسیات کے پیچیدہ تر عوامل اور اشیا کی کارکردگی کے بیان میں الفاظ کے استعمال کی نوعیت اور معنی کی عدم موجودگی نے تحریر کو مہمل بنا دیا ہے۔ یہ پیش کش کا مابعد جدید طریقہ کار ہے جس میں ہر لمحہ متن منتشر اور غیر منظم نظر آتا ہے۔ اشیا مثلاً شراب کی بوتل، کھویا ہوا مسودہ، میگافون، انگوٹھی، پیپرویٹ، گول میز وغیرہ کی تاریخ کا تفصیلی بیان ناول کی ساخت متعین کرتا ہے۔ حسن کی نظر سے دکھائے جانے والے مناظر راوی کے لیے محض بنیادی محرک کا کام کرتے ہیں اور وہ (راوی) 'سب کچھ جاننے' کی صلاحیت کو بروئے کار لاتے ہوئے، واقعے میں آواز کے آگے جانے اور یکا یک پیچھے پلٹنے کا کھیل کھیلتا ہے جس سے زمان ومکان کی بتدریج تبدیلی ساخت کو تشکیل دیتی ہے۔ ناول میں وقت کے اوقاف کا دورانیہ واقعات کو جنم دیتا ہے مثال کے طور پر جب حسن کی گاڑی ٹریفک کے سبب ایک کباڑ خانے کے سامنے رک جاتی ہے جہاں دو شخص پریشانی کے عالم میں ارشاد کباڑیے سے کسی بہت ضروری مسودے کے متعلق گفتگو کر رہے ہوتے ہیں، حسن پیش منظر سے صورت حال کا صحیح اندازہ لگانا چاہتا ہے اور اپنے قیاس سے اس واقعے کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے جس کے سبب مزید واقعات جنم لیتے ہیں۔ متن کی ترتیب میں راوی نے انسانی ذہن میں پیدا ہونے والے ان بنیادی کوائف کو بھی بیان کیا ہے جو انسان کی فکری صلاحیتوں کے ارتقا میں معاون ہوتی ہیں اور انھیں ہر مقام پر مستعد رہنے کی تلقین کرتی ہیں۔ موجودہ صورت حال کے تناظر میں بیان کردہ اقتباس:

''حسن حیرت سے سوچتا ہے کہ ان پر کیا مصیبت آن پڑی ہے۔ وہ سننے کی کوشش کرتا ہے
حسن جانتا ہے کہ اس کے پاس یہی چند لمحے ہیں جن کے دوران وہ اُس گفتگو کو سن سکتا ہے
لیکن عمر بھر کے تجربے سے وہ یہ بھی جانتا ہے کہ چند لمحوں میں گو بہت کچھ دیکھا جا سکتا ہے
لیکن اس کے مقابلے میں بہت کم سنا جا سکتا ہے اور اس لمحے سننا دیکھنے سے زیادہ اہم
ہے۔ اور ٹریفک رکی ہوئی ہے۔'' 5

درج بالا اقتباس قصے کے ارتقا کا سبب ہے۔ مدیر حیرت بطور مبصر، کباڑیے سے گفتگو کرنے والے اشخاص صفدر سلطان اور سعید کمال (راوی کے منتخب کردہ نام) کے گمشدہ مسودے کی تاریخ، اقتباسات اور پروفیسر صفدر سلطان کے تہذیبی تشخص کے متعلق بیان کرتا ہے اور درمیان میں ان تینوں کی گفتگو کو بھی شامل کرتا جاتا ہے۔ اشیا کے متعلق راوی کا بیان اکثر مقامات پر التوا کا شکار ہو جاتا ہے اور اس کا رخ اول الذکر شے سے کشید کردہ کسی دوسری شے کی تاریخ کی جانب مڑ جاتا ہے مگر احساس ہوتے ہی وضاحتی نوٹ کے ساتھ وہ گذشتہ بیان کی جانب پلٹتا ہے اور اپنے مخلوط بیانیے کے متعلق تشکیل متن کے اصول وضوابط کے بنیادی سروکار سے انحراف کو قبول کرنے کے باوجود بذات خود قائم کردہ اصولوں کے تحت بیانیہ مرتب کرنے کو ترجیح دیتا ہے۔ اقتباس:

''اگر چہ بطور'' بھوت مصنف'' ہم جانتے ہیں کہ ہمیں فوری طور پر قابل مرمت میگافون کی
کہانی کی طرف بلکہ اس سے بھی پہلے ''عظیم نجاتِ دہندہ'' سے نجات ملنے پر بانٹی گئی شیرینی
اکٹھی کرنے والے شخص کی طرف پلٹ جانا چاہیے کیونکہ زمانی تسلسل کا تقاضا یہی ہے لیکن
بطور مدیر حیرت ہمارے لیے جو تسلسل افضل ہے وہ ''صورت حال'' کا تسلسل ہے اور جو
کرداروں پر گزرنے والی، بیتنے والی کی واقعاتی ترتیب کا سیدھا سیدھا تابع نہیں۔ اس لیے
ہم واقعات کو ادھورے چھوڑنے یا یک دم بظاہر لاتعلق واقعات کے مداخلتی ظہور جیسی بظاہر
ناقابل معافی بیانیہ خلاف ورزیوں کو ''صورت حال'' کی تشکیل کے لیے جائز سمجھتے ہیں۔'' 6

فن پارے کی تشکیل کے تکنیکی اصولوں کے متعلق اس قسم کے وضاحتی بیان جا بجا دیکھنے کو ملتے ہیں راوی بعض مقامات پر Unrealiable narrator کی صورت اختیار کر لیتا ہے (ص ۸۷) جس کے پیش نظر اس کے بیان میں احتمالی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ متن میں آگے

جانے اور پیچھے پلٹنے کا عمل شدت سے کارفرما ہے جو قصے کو پیچیدہ بنا دیتا ہے ساتھ ہی ایک ہی نام کے کئی افراد بیان میں ژولیدگی پیدا کر دیتے ہیں مثال کے طور پر صفدر سلطان (پروفیسر، حوالدار، بزنس مین) سعید کمال (صفدر سلطان کا شاگرد، اے۔ ایس۔ پی، ڈائرکٹر، گاؤں کا ایک کردار) انیلا بلال (ایس، پی سعید کمال کی منگیتر، اسکرپٹ رائٹر، لکی سٹار تھیٹر کی سسی انیلا بلال) ان کے علاوہ بھی دیگر کئی نام مختلف کرداروں کی صورت میں موجود ہیں۔ ناول کی ایک خاصیت یہ ہے کہ اس کے متن میں تخلیق متن کا جواز بھی فراہم کر دیا گیا ہے اور یہ جواز ہر مرحلے پر قاری کی سوچ کی سمت متعین کرتا ہے جس کا مقصد اس بات کو ظاہر کرنا ہے کہ دنیا میں موجود کوئی بھی شے اپنے مخصوص سانچے میں اہمیت کی حامل ہوتی ہے جو پوری کائنات تشکیل دینے میں معاون ہوتی ہے۔ متن کی ترتیب میں معاون عناصر کی جانب وقتاً فوقتاً توجہ دلائی گئی ہے۔ باب سوانگ پروڈکشنز سے ابتدائی اقتباس:

> ''چیزیں۔ چیزیں۔ آہ چیزیں۔۔ انسان۔۔ انسان۔۔ آہ انسان۔۔ حسن کی صورت حال میں چیزوں کی سوانح سے انسانوں کی تاریخ کو راہ نکلتی ہے۔ مگر اس راہ میں گری پڑی کئی نئی چیزیں ملتی ہیں۔ اور پھر ان کی دنیا میں موجود کتنے ہی دوسرے۔ انوکھے غیر تاریخی انسانوں سے واسطہ پڑ جاتا ہے اور واقعات کی رفتار سست ہو جاتی ہے'' 7

درج بالا اقتباس ساخت کی تشکیل میں ایک نوٹ کی حیثیت رکھتا ہے جس میں قاری کے لیے ضروری معلومات فراہم کر دی گئی ہے۔ مابعد جدیدیت اس امر پر یقین رکھتی ہے کہ دنیا کی تہذیب اپنے تاریخی تفاخر کی بنیاد پر ترقی کی راہ کو نہیں پہنچ سکتی یہاں ہمہ وقت تخریب کاری کا عمل جاری ہے اس کے پیش نظر متن کی ساخت کو ایک انوکھے انداز سے ترتیب دیا گیا ہے۔ اس ناول کا سب سے powerful tool زمان و مکاں ہے۔ موجودہ دور میں ٹیکنولوجی نے نئے طریقے ایجاد کر کے وقت کے دورانیے اور فاصلوں کو کم کر دیا ہے اور اشیا کے مقام کی فوری تبدیلی نے ثقافتی پیمانے پر دنیا کا منظرنامہ بدل کر رکھ دیا ہے لہذا ادب میں بھی زمان و مکاں کے اس تصور کے زیر اثر متن کی ساخت کو تشکیل دیا گیا۔ حسن کی صورت حال میں جا بجا وقت کے آگے جانے، پیچھے پلٹنے اور پھر آگے جانے کا عمل دیکھنے کو ملتا ہے جس میں زمان و مکاں خلط ملط ہو کر رہ جاتے ہیں

اور زمانی و مکانی تعین نا قابل گرفت ہو جاتا ہے ناول کے متن کا گراف کبھی افقی سے عمودی کی طرف سفر کرتا ہے تو کبھی عمودی سے افقی کی جانب گویا زمان و مکاں درہم برہم ہو کر رہ گئے ہوں۔
کہانی در کہانی کا سلسلہ سوانگ پروڈکشنز کو جنم دیتا ہے جس میں صفدر سلطان، سعید کمال، انیلا بلال، سیفی، ماسٹر یاسین، بابا خوشیا اہم کردار ہیں۔ سیفی، جبار جمع کرنے والے کی کہانی سے متاثر ہو کر فلم کا اسکرین پلے اسی کو بنیاد بنا کر تحریر کرتا ہے۔ پروڈکشن کا پورا گروپ اسکرین پلے کے مسودہ کی تیاری میں تبادلہ خیال کرتا ہے۔ وہ اپنی گفتگو میں Dadaism، surrealism، فنونِ لطیفہ، مشہور مصور ڈالی کی پینٹنگ Persistance of Memory کے متعلق بحث و مباحثہ کرتے ہیں، درمیان میں ادارتی نوٹ کے تحت راوی بیانیہ کے اصول، صورت حال کی پیش کش کے بنیادی مباحث، زبان کی قواعد اور دیگر نکات پر بھی روشنی ڈالتا ہے گویا وہ محرر اور مبصر بلکہ متن کا خالق معلوم ہوتا ہے جو اپنے بنائے گئے اصولوں کے تحت کہانی کا منظر نامہ جب چاہے کسی بھی رخ پر موڑ سکتا ہے اور سیفی کے ذریعے سنائی گئی کہانی کو فلمی طرز پر تشکیل دیتا ہے۔ اس طرز کو Metafiction کے زمرے میں رکھا جائے گا جو ناول کے بیشتر حصے کو محیط ہے۔ مابعد جدید متن انسانی تجربات کے مبہم، نا قابل یقین، مشکوک، نامکمل، منتشر اور پیچیدہ عناصر کو بروئے کار لاتا ہے جس کی حقیقت کو پالینا مشکل عمل ہے۔ ناول میں بتدریج اس قسم کے بیانات سامنے آتے ہیں:

''ادارتی نوٹ

> ہم جانتے ہیں یہ ادارتی مداخلتیں irritating ہیں لیکن ضروری ہیں مثلاً اب یہاں پھر یہ ذکر ضروری ہے کہ انیلا۔ سیفی سکرین پلے میں کرداروں کے نام مختلف ہیں لیکن ہم نے ان کرداروں کے ناموں کو برقرار رکھا ہے جن سے ان دوسرے کرداروں نے جنم لیا ہے۔ اس لیے یہ سمجھنے میں کوئی قباحت نہیں کہ یہ سیفی، جبار اور ارشاد (کون جانتا ہے اصل کیا ہے؟) میں سیفی، جبار اور ارشاد سے کسی حد تک مختلف ہیں ہم 'کسی حد تک' پر اصرار کریں گے مزید برآں ''حسن کی صورت حال'' کا تقاضا یہ ہے کہ گنتی کے چند ناموں سے ہی کام چلایا جائے اور اس میں بھی ایک حکمت ہے جسے ہم عام نہیں کرنا چاہتے اور اس میں بھی ایک حکمت ہے۔'' 8

Metafiction کی مثال:

''کچھ ناگزیر اسلوبی تبدیلیاں

ایک نام حسن رضا ظہیر ہے جو اسم معرفہ ہے۔ایک شخص جو زمانی و مکانی تاریخی و معاشرتی پہچان رکھتا ہے۔دوسرا نام حسن ہے جو اسم نکرہ ہے اور عمومی صورت حال کا تعقلاتی حسی اور ادراکی تعین کرتا ہے۔۔واقعہ بیان کا جواز فراہم کرتا ہے اور بیان واقعے کا تعین کرتا ہے۔''9

''ہمیں یہاں پھر ایک استعمال شدہ لیکن ذرا سا مختلف بیانیہ انداز اختیار کرنا پڑ رہا ہے ۔دراصل ہمیں بیان۔اسلوب۔کردار۔واقعہ وغیرہ کے بارے میں کوئی دعوی کرنا ہی نہیں چاہیے۔لیکن ہم باز نہیں آتے۔۔''10

اسکرین پلے کو تحریر کرنے کے لیے فلم کی تکنیک کو ملحوظ رکھتے ہوئے زوم ان، زوم آؤٹ، پین شاٹ، کلوز شاٹ، ٹو شاٹ، سلوموشن شاٹ کے تحت کہانی کو متشکل کرنے اور ایک سمت عطا کرنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن حقیقت میں وہ اپنے انجام کو نہیں پہنچ پاتی اور سیفی کی لکھائی بنام گھسیٹا کاری ایک مہمل شے ہو کر رہ جاتی ہے جو اپنے معنوی امکانات سے عاری محض playfulness کا تاثر قائم کرتی ہے یہی احساس ناول کے کئی ابواب کے متعلق ہوتا ہے جن کے نام اور متن، معنوی سطح پر مہمل معلوم ہوتے ہیں مثال کے طور پر سوانگ پروڈکشنز، یہ فلم نہیں بن سکتی وغیرہ۔ادارتی نوٹ کے ذیلی بیانیے میں، پیش آنے والے واقعے کی جانب نشاندہی کرتے ہوئے چھوٹے مگر بنیادی نکات کو جابجا اجاگر کیا گیا ہے اس سے یہ تاثر قائم ہوتا ہے کہ ناول کا سب سے اہم حصہ راوی کا بیان یا اس کی مداخلت ہے جو متن کی تشکیل میں سمت کا تعین کرتا چلا جا رہا ہے اور کردار اپنے مکالموں، حرکات و سکنات کے باوجود انفعالی حیثیت رکھتے ہیں۔کہانی اپنے اندر کہانی اور پھر ایک اور کہانی کو جنم دیتی ہے اس طرز میں بیانیہ داخل اور خارج کے محور پر گردش کرتا رہتا ہے۔جس سے زمان و مکاں اور آوازوں کا اختلاط Chaotic (منتشر) دنیا کو تشکیل دیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ واقعات جیسے جیسے ارتقا پذیر ہوتے ہیں متن Surrealistic تاثر قائم کرتا چلا جاتا ہے۔جس میں کردار کی آزاد سوچ سبب و نتیجے کی منطق سے عاری غیر منطقی انتشار کی حامل نظر آتی ہے جو متن کو amorphous کی شکل میں پیش کرتی ہے۔ایک ہی وقت میں مختلف مقامات پر رونما ہونے

والے واقعات اور روئداد کا ایک ساتھ بیان بھی جا بجا ملتا ہے اور یہ تمام بیان ''مونتاژ کا کولاژ'' کے تحت تشکیل دیا گیا ہے۔ اسکرین پلے کے خالق اور مخلوق دونوں کی مکالماتی دنیا الگ ہے۔ اس کے بعد حسن کی آنکھ سے دکھائے جانے والے مناظر کا سلسلہ ایک بار پھر شروع ہو جاتا ہے۔ ان مناظر کا تعلق ناول کے ابتدائی صفحات میں بیان کردہ اس ضمنی ذکر پر ہے جس میں حسن کی تین دن کی گمشدگی کے متعلق بتایا گیا ہے۔ باب ''حسن کے وہ تین دن کالی بھیڑ سے سورج مکھی تک ،ڈایازی پام کے سائیڈ ایفیکٹس یعنی سرئیلزم وغیرہ'' میں راوی اس بات کو واضح کرتا ہوا نظر آتا ہے کہ حسن کا سوانح نگار کوئی دوسرا شخص یا مصنف ہے جس نے حسن کی صورت حال کے کئی اہم معاملات کو تفصیلاً بیان کرنا غیر ضروری سمجھا جب کہ مذکور راوی متن میں پوشیدہ باریکیوں، حسن کے حیرانیوں اور موجودہ صورت حال کے پس پردہ صورت حال کا صحیح ناظر اور روایت کرنے والا ہے ۔اس باب کے ابتدائی اقتباس میں راوی کے بیان کے مطابق مقام کی وجودی حیثیت پر شک وشبہ ہونے لگتا ہے جیسے تمام واقعہ خواب میں پیش آیا ہو۔ اسی اقتباس کے آخر میں متضاد الفاظ کے استعمال سے جملے کو Paradoxical سطح پر ترتیب دیا گیا ہے اور ناول میں اکثر مقامات پر اس طرز کو ملحوظ رکھا ہے:

> ''ہم سمجھتے ہیں کہ 'مونتاژ کا کولاژ' جیسی مشکوک ادارتی کارروائی کے ذریعے ہم سوانگ پروڈکشنز کے معاملات کو ایک ایسے موڑ تک پہنچانے میں کامیاب ہو گئے ہیں جس سے حسن کی صورت حال اور عمومی صورت حال ایک ہی مقام پر کھڑے نظر آتے ہیں اور پھر حسن کی اچٹتی منظر بینی میں تحیر کا ایک نیا باب کھلتا ہے اور نظر، ناظر، نظارہ میں تقسیم جیسے ختم ہونے لگتی ہے ہم حسن کے ساتھ چلتے ہیں ایک مقام کی طرف جو شاید مقام ہی نہیں۔ یہ کیا مقام ہے؟ یہ ایک ایسا حیرت انگیز مقام ہے کہ جس کی طرف توجہ دلانے والے کو اولاً اور فوراً اپنے لفظ حیرت انگیز کی کم مائیگی کا گہرا احساس ہوتا ہے۔ اس کا تحیر اتنا مکمل اور استعجاب اتنا شدید ہے کہ گویائی کا خاتمہ ہی کمالِ اظہار ٹھہرتا ہے۔'' 11

اس باب کے تحت نرسری رائم، بابا بلیک شیپ کی تاریخ، سورج مکھی کے پھولوں کا رخ ہمہ وقت سورج کی جانب رہنے کی سائنٹفک توجیہہ اور حسن کی Benzodiazipine دوا کے استعمال

سے ہونے والی نفسیاتی پیچیدگیاں اور دماغی خلل کو بیان کیا ہے اور انھیں کو بنیاد بناتے ہوئے واقعات خلق کیے گئے ہیں جس پر Intertexuality کا گمان ہوتا ہے اور یہ پوری فضا متن کو سرریلسٹک بنادیتی ہے لیکن اس کی معنویت اجاگر نہیں ہو پاتی ہے۔ یہ تمام بیانات حسن کے ڈرائیور نور خان کے ذریعے ملنے والی معلومات پر مبنی ہیں اور راوی درمیان میں حسن کی کیفیت سے بھی قاری کو باخبر کرتا جاتا ہے۔ حسن کی صورت حال میں زمانی ومکانی سطح پر ابہام اور مہملیت کے باعث صورت حال کے کوئی نتائج سامنے نہیں آتے ہیں۔ ناول میں کرداروں کی شناخت کا بحران Identity Crisis بھی ہے۔ جس میں ایک ہی نام کے کئی کرداروں کی موجودگی اس بات کو ظاہر کرتی ہے کہ ان کی شناخت غیر اہم شے ہے۔ مابعد جدیدیت، ثقافتی مطالعات میں اس امر پر بھی بحث کرتی ہے کہ مابعد جدید دور میں اشیا اپنی امکانی حدود سے بالاتر حیثیت اختیار کر چکی ہیں دنیا کے عالمی گاؤں میں تبدیل ہونے کے باعث ذاتی نوعیت کی حامل اشیا پر اقتدار کو برقرار رکھنا بھی مشکل ترین ہو گیا ہے۔ ایجادات کی بنیاد پر نئے اور روایتی طرز کی آمیزش نے ایک نئی دنیا خلق کر دی ہے جس میں ناممکن کچھ بھی نہیں۔ مرزا اطہر بیگ کے اس ناول میں انھیں عوامل کے پیش نظر ساخت اور متن کو تشکیل دیا گیا ہے لہٰذا مابعد جدیدیت کے ضمن میں یہ ایک اہم ناول ہے۔

حواشی

1. نارنگ، گوپی چند۔ ادب کا بدلتا منظر نامہ اردو مابعد جدیت پر مکالمہ، دہلی: اردو اکادمی 2011 ,1998، ص 72
2. تنقید (ششماہی)، جلد 2، شمارہ 1، علی گڑھ، شعبہ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی،، 2006 ص 140
3. بیگ، مرزا اطہر۔ حسن کی صورت حال خالی جگہیں پر کرو، لاہور: سانجھ پبلی کیشنز 2015 ص 9
4. ایضاً، ص 32
5. ایضاً، ص 40
6. ایضاً، ص 71
7. ایضاً، ص 97
8. ایضاً، ص 140
9. ایضاً، ص 190
10. ایضاً، ص 202
11. ایضاً، ص 361

خواب سراب

بیانیہ کے حوالے سے

اردو ناول کی تاریخ میں نذیر احمد سے موجودہ دور تک متعدد ناول منظر عام پر آچکے ہیں جو اپنے اسلوب بیان کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ ناول کی قرأت میں دلچسپی کو برقرار رکھنا اس کے طرز بیان سے منسلک ہوتا ہے۔ موضوع خواہ کوئی بھی ہو، اس کو بیان کرنے کے منفرد انداز پر ہی بیانیہ کا انحصار ہوتا ہے جو پلاٹ کے ذریعے کہانی کو ایک سمت عطا کرتا ہے۔ بیان کا تعلق بیان کرنے والے سے ہوتا ہے جو اس قصے کو سنا رہا ہوتا ہے جسے فکشن کی اصطلاح میں راوی/بیان کنندہ کہتے ہیں۔ ناول کے کینوس پر راوی کی حیثیت ایک لفظی ماہر بناض کی سی ہوتی ہے جو ناول سے باہر حقیقی دنیا میں اپنا کوئی وجود نہیں رکھتا لیکن ناول میں ہونے والے واقعات وحادثات سے وہ بخوبی آگاہ ہوتا ہے۔ راوی کی سوچ، اس کی قوت مشاہدہ، اس کا طرز عمل اور نقطۂ نظر ہی ناول کی فکری سطح متعین کرتا ہے کیوں کہ ناول میں موجود تمام کرداروں کی پیش کش کا انحصار راوی کی ذات سے جڑا ہوتا ہے اور راوی کا بیان ہی قصے کے داخلی رموز ونکات میں ربط کا کام انجام دیتا ہے۔ راوی دو طرح کے ہوتے ہیں، واحد غائب جسے ہمہ بیں راوی کے نام سے بھی جانا جاتا ہے اور دوسرا واحد متکلم۔ اول الذکر راوی ''وہ'' کے توسط سے ناول کے واقعات سے متعلق تمام باتوں کو بیان کرنے پر قادر ہوتا ہے خواہ وہ کردار کے ذہن ودل میں موجود کوئی خیال ہی کیوں نہ ہو۔ یہ ناول کے واقعات میں خارجی اور داخلی دونوں اعتبار سے اپنی شمولیت قائم رکھتا ہے۔ مثال کے طور پر کسی منظر یا صورت حال کو بیان کرنے کے ساتھ یہ کردار کی اندرونی احوال وکوائف تک رسائی

حاصل کرتا ہے۔ جب کہ موخر الذکر راوی کی ترجیحات اس کے مقابلے میں محدود ہوتی ہیں۔ یہ قصے کو بیان کرنے میں محتاط ہوتا ہے۔ واحد متکلم راوی وہی بیان کر سکتا ہے جو اس کے مشاہدے میں آیا ہو یا پھر اس نے کسی سے اس کے متعلق سنا ہو۔ وہ کسی کردار کی دلی کیفیات کا بیان نہیں کرسکتا۔ واحد متکلم راوی کو دو طرح سے تشکیل دیا جاتا ہے پہلا یہ کہ یا تو وہ، واقعات کا محض شاہد یا ناظر ہو جو ''میں'' کی وساطت سے کسی دوسرے کردار کے بارے میں بیان کر رہا ہو یا دوسرا یہ کہ راوی ''میں'' بحیثیت کردار واقعات میں شامل ہو جس میں ناول کا قصہ، اس کی حالات زندگی پر مبنی ہو۔ یہاں اس بات کا ذکر کردینا ضروری ہے کہ بیانیہ اپنے راوی کی ترجیحات، اس کی ذات وصفات اور نقطۂ نظر کا پابند ہوتا ہے۔ ماریو برگس یوسا نوجوان ناول نگار کے نام خط میں لکھتے ہیں:

> ''راوی ہمیشہ ایک ساختہ کردار ہوتا ہے۔ ایک فکشنی وجود، بالکل ان تمام دوسرے کرداروں کی طرح جن کی کہانیاں ''بیان'' کرتا ہے، تاہم یہ سب سے زیادہ اہم ہوتا ہے کیوں کہ اس کا طرز عمل ___ اپنے کو ظاہر کرنا یا چھپانا، لٹکائے رکھنا یا تیزی سے آگے بڑھ جانا، عیاں کرنا یا گریز، باتونی ہونا یا کم آمیز، چنچل ہونا یا سنجیدہ ___ ہی یہ فیصلہ کرتا ہے کہ وہ دوسرے کرداروں کی حقیقت کا قائل ہوگا یا نہیں اور ہم بھی اس کے قائل ہونگے یا نہیں کہ وہ محض کٹھ پتلیاں یا مضحکہ خیز خاکے نہیں ہیں۔ راوی کا طرز عمل کسی کہانی کا اندرونی ربط قائم کرتا ہے، اور یہ، اپنی باری میں اس کی قوت ترغیب کے تعین کا ایک ضروری عامل ہے۔'' 1

اردو ناولوں میں واحد متکلم اور واحد غائب دونوں قسم کے بیان کنندہ کے تجربے کیے جا چکے ہیں جن میں ہمہ داں راوی کے ذریعے بیانیہ کو تشکیل دینے کا غالب رجحان دیکھنے کو ملتا ہے اور واحد متکلم راوی کے زمرے میں چند ہی ناول نظر آتے ہیں۔ ان میں سب سے پہلا ناول ''امراؤ جان ادا'' ہے۔ واحد متکلم کے ذریعے کہانی کو منظم و متشکل کرنا ایک مشکل امر ہے کیوں کہ ہر مقام پر اس بات کا از حد خیال رکھنا پڑتا ہے کہ کہیں کوئی ایسی بات بیان نہ ہوجائے جو واحد متکلم راوی کی دسترس سے دور ہو اور اس کی صفات وخصوصیات کو مجروح کرتی ہو۔ واحد متکلم راوی کی ایک بہترین مثال انیس اشفاق کا ناول ''خواب سراب'' بھی ہے جس میں ابتدا سے آخر تک بیان کنندہ نے واقعات کو تشکیل دینے میں محض اپنی ذات کو ہی شامل نہیں کیا بلکہ اکثر مقامات پر وہ سامع

،ناظر اور مبصر کی حیثیت سے بھی موجود ہے۔ قصے میں واحد متکلم راوی ایک محقق کے طور پر سامنے آتا ہے ایسا محقق، جس کا اس واقعے سے ذاتی طور پر کوئی تعلق نہیں ہے مگر اپنے بزرگوں اور جاننے والوں سے رسوا کے تحریر کردہ کسی مسودے میں امراؤ جان کی اولاد کا بار بار ذکر سننا، اس میں تجسس پیدا کر دیتا ہے اور یہ کہ اس مسودے میں، جس میں اس بات کا بیان ہے، رسوا نے اپنے کسی صندوق میں رکھ دیا تھا تا کہ یہ بات کسی کو معلوم نہ ہو پائے، مزید راوی کو حقائق کا پتا لگانے اور اصل قصے تک پہنچنے کی تحریک دیتے ہیں۔ گویا آگے چل کر راوی کے طرزِ عمل سے واقعات کی پرتیں کھلتی جاتی ہیں جو واقعات میں مخصوص اہمیت کی حامل ہیں۔

ناول کے متن کو قدیم لکھنؤ کی تہذیب و تمدن اور وہاں کے معاشرتی احوال کی بنیاد پر تشکیل دیا گیا ہے اس تہذیب و تمدن کا بیان راوی یا کرداروں کی شعوری کوشش کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ ناول کا موضوع اس قسم کے بیان کا تقاضا کرتا ہے اس اعتبار سے ماحول اور معاشرے سے تعلق کی بنا پر مخصوص انسلاکات، مکالماتی پیرایے اور بیانیہ میں خود بخود شامل ہوتے چلے گئے ہیں۔ ناول کا آغاز اس انداز سے ہوتا ہے جیسے راوی اپنے سامنے بیٹھے کسی شخص کو کہانی سنا رہا ہو، ایسی کہانی جس کی گتھی اس نے سلجھائی ہے اور اس مہم کی روئداد احرف بہ حرف اپنی ڈائری میں محفوظ کر لی ہے۔ راوی کا یہ بیان داستانوی طرز اختیار کر لیتا ہے جو قصے میں دلچسپی پیدا کرتا ہے:

> ''بہت پہلے جب میں بہت چھوٹا تھا اور ماں انگلی پکڑ کر مجھے اپنے ملنے والوں کے یہاں لے جایا کرتی تھی اور ان کے ساتھ بیٹھ کر دیر تک باتیں کیا کرتی تھی، تب کچھ بڑی بوڑھیوں کی زبانی امراؤ جان کا نام میں نے پہلی بار سنا تھا اور یہ بھی سنا تھا کہ امراؤ جان کا واقعہ لکھنے کے بعد رسوا نے بہت سے لوگوں کو بتایا تھا کہ انہوں نے وہی لکھا ہے جو دیکھا ہے اور قصے میں جو کچھ بڑھایا ہے وہ قصے کو بڑھانے کے لیے ضروری تھا۔'' 2

اگلے صفحہ پر راوی کا یوں بیان کرنا:

> ''امراؤ جان کی رہائش والے جس علاقے کی بات میں آپ کو بتا رہا ہوں، انگریزوں کے جاتے جاتے وہ بہت بدل گیا تھا'' 3

ناول کا پلاٹ ابتدا، وسط اور انجام کے تحت ترتیب دیا گیا ہے۔ راوی کا مقصد ناول کے اس

گمشدہ مسودے کی بازیافت ہے جس میں امراؤ جان کی اولاد کا ذکر ہے اور اصل ناول میں اس واقعے کو قابلِ ذکر نہیں سمجھا گیا۔ ناول کی بیانیہ ہیئت کو، راوی کے ذہن میں آئے اس جملے کے نتائج کے طور پر تشکیل دیا گیا ہے جب وہ کہتا ہے کہ ''اپنے بڑوں کے بڑوں سے منتقل ہوتی ہوئی یہ بات جب میرے کانوں تک پہنچی اور جب میں اسے سنتے سنتے بڑا ہوا تو میرے دل میں خیال پیدا ہوا کہ معلوم کروں کہ امراؤ جان کی اصل کہانی کیا وہی ہے جس کا مسودہ رسوا نے الگ رکھ دیا تھا۔'' (ص ۱۱) راوی، امراؤ جان کی زندگی کے متعلق جاننے کی کوشش اور جستجو میں واقعاتی سلسلے کو آگے بڑھانے میں مرکزی رول ادا کرتا ہے۔ بحیثیت کردار، راوی، ناول میں موجود تو ہے لیکن اس کی ذاتی زندگی سے کسی واقعے کا کوئی تعلق نہیں ہے۔ جب وہ اس مسودے کی تلاش میں نکلتا ہے تو بہت سے ضمنی کرداروں سے اس کی ملاقات ہوتی ہے۔ وہ اس کو منزل مقصود تک پہنچانے میں معاون ہوتے ہیں گویا وہ داخلی اور خارجی دونوں اعتبار سے بیانیہ میں موجود ہوتا ہے خواہ ایک سامع کی حیثیت سے ہو یا راوی کی حیثیت سے۔ ناول کا زمانی عرصہ تقریباً اڑتیس سے چالیس سال کا ہے جس میں راوی کی عمر کا تعین کرنا آسان نہیں کیوں کہ ''میں'' کے ذریعے بیان کیے گئے واقعاتی تسلسل میں راوی کی نشونما اور پرداخت بھی ساتھ ساتھ ہو رہی ہے۔ ناول کی ابتدا میں راوی کم عمر ہے جس کا اندازہ راوی اور کردار کے درمیان ہونے والی ایک گفتگو سے ہوتا ہے یہاں بات کو براہ راست نہ کہہ کر بالواسطہ طرز اختیار کیا گیا ہے اور اس قسم کا طرز بیان، جملوں کی معنیاتی سطح کو مزید وسعت عطا کرتا ہے۔ اقتباس اس طرح ہے:

> ''آپ کی عمر کے لوگوں میں کتابوں سے اتنی دلچسپی میں نے بہت کم دیکھی ہے۔'' پھر کہا: ''میرے پاس پچاس کے اوپر کی عمر کے لوگ آتے ہیں اور اب وہ بھی کبھی کبھی ہی آتے ہیں۔'' 4

درج بالا اقتباس کی قرأت سے قاری اپنے فہم کے مطابق راوی کی عمر کا اندازہ لگا سکتا ہے۔ یہاں یا آگے چل کر اس کی متعینہ عمر کہیں درج نہیں کی گئی ہے یا کسی نے اس سے اس کی عمر کے تعلق سے کوئی سوال نہیں کیا۔ بات کو بیان کرنے کا یہ طریقہ، جس میں مخصوص لفظیات اور اشیا کو پوشیدہ رکھا جائے، بیانیہ میں ایک سے زائد معنوی امکانات پیدا کرتا ہے۔ نادر آغا نام کا ایک ضمنی

کردار جب راوی کو بتاتا ہے کہ اس قصے (ناول) کے تمام کردار اصلی ہیں تو راوی کے اندر امراؤ جان کی اولاد کے زندہ ہونے کی امید بھی بڑھ جاتی ہے۔ یہاں پر اس قسم کا اشارہ کرنا، اس بات کا ثبوت ہے کہ راوی کو جب اس مسودے کی تلاش ہے تو ظاہر ہے وہ اس کے حقیقی کردار کی جستجو میں بھی ضرور نکلے گا۔ یہ پیرایۂ بیان کی ایک عمدہ مثال ہے جس میں کسی واقعے کے رونما ہونے سے پہلے اس کے متعلق کوئی ایسا نکتہ بیان کر دیا گیا ہے جو آئندہ صورت حال میں راوی کے طرز عمل کا احاطہ کرتا ہے اور قصے کے ارتقائی سلسلے میں بھی معاون ہے۔ اقتباس:

> ''پھر کہا: ابھی آپ ہی بتا رہے تھے۔ مرزا رسو کے سارے کردار اصلی ہیں، اگر انہوں نے امراؤ جان کو اولاد والا دکھایا ہے تو ممکن ہے وہ اولاد ابھی زندہ ہو۔''
>
> ''یہ آپ ٹھیک کہہ رہے ہیں۔'' وہ بولے''۔ 5

بعد از اں راوی کی ملاقات کئی ایسے ضمنی کرداروں سے ہوتی ہے جن کا تعلق بالواسطہ اس قصے سے ہے ان میں جہاں دار بیگم اور سردار جہاں اہمیت کی حامل ہیں۔ ان کی زبانی بیان کردہ واقعات کے پیش نظر راوی کو اس بات کا یقین ہو جاتا ہے کہ امراؤ جان کی اولاد زندہ ہے۔ قصے میں طوالت کی غرض سے چھوٹے چھوٹے ضمنی قصوں کے ذریعے کسی نہ کسی طور پر لکھنؤ کی تہذیب و ثقافت، بود و باش، خورد و نوش، آرائش و زیبائش، فنون لطیفہ وغیرہ کا بیان کیا گیا ہے جس میں طوائفوں کی حیثیت اور ان کے طور طریقوں کا اندازہ بخوبی لگایا جا سکتا ہے۔ راوی جس انداز سے واقعات کو سامع یا ناظر کی وساطت سے قلم بند کر رہا ہے اس پر گمان ہوتا ہے کہ یہ قصہ، واقعی اور حقیقی ہے اس کی تصدیق کے لیے وہ پچھلے قصے (ناول امراؤ جان ادا) میں تصحیح کو مدنظر رکھتا ہے مثال کے طور پر جہاں دار بیگم اسے بتاتی ہیں کہ: ''وہ جوان کی کتاب میں نواب سلطان ہیں، وہ دراصل عمو جان (رسوا) ہی ہیں۔'' (۴۸) یا پھر ''مرزا رسوا نے اسے سید حسین کا پھاٹک لکھا ہے جو غلط ہے۔ اصل میں یہ حیدر حسین خاں کا پھاٹک ہے جو انہوں نے سید حسین کے کٹرے میں بنوایا تھا۔'' (ص ۶۹) یا پھر ''امراؤ صاحب جب لکھنؤ سے فیض علی کے ساتھ نکلیں تو بڑی مصیبتوں سے کانپور پہنچیں۔ مرزا صاحب نے قصہ یہاں تک صحیح لکھا ہے۔ اس کے بعد جیسا ہمارے سننے میں آیا، فیض علی کچھ دن ان کے ساتھ رہ کر انہیں چھوڑ کر چلا گیا امراؤ صاحب کانپور میں بہت دن

رہنے کے بعد اپنی بیٹی کے ساتھ لکھنؤ چلی آئیں۔'' (ص ۸۲) اس قسم کے کئی اور اقتباسات ناول میں موجود ہیں۔

ناول میں ''پوچھنے'' اور ''بتانے'' کا عمل پوری شدت سے کارفرما ہے۔ راوی اس قصے کے متعلق ہر بات جاننے کا خواہش مند ہے اور ساتھ ہی ان کرداروں کے بارے میں بھی سوال کرتا جاتا ہے جو کوٹھے اور گانے بجانے سے وابستہ رہ چکی ہیں (حقیقت میں ان کا تعلق اشرافیہ طبقے سے ہوتا ہے) اس امید پر کہ ہوسکتا ہے ان کے وسیلے سے امراؤ جان کی اولاد کا کوئی سراغ مل جائے۔ راوی کا یہ تفتیشی عمل، قصے کو تشکیل دینے میں معاون ثابت ہوتا ہے لیکن بعض اوقات راوی کا بار بار یہ بیان یا اس قسم کے جملے کہ ''میں نے کہا، پھر انھوں نے بتایا'' قصے کو گنجلک بنا دیتے ہیں جس سے محسوس ہوتا ہے کہ راوی کو قاری کے فہم پر شک ہے۔ ناول کی دلچسپ بات یہ ہے کہ حقیقت کی تلاش میں راوی اور قاری دونوں کا تجسس ایک ساتھ ارتقائی مراحل طے کرتا نظر آتا ہے دراصل ناول کا موضوع ہی اس قسم کی بیانیہ ساخت کا تقاضا کرتا ہے، جس پیرایے میں راوی نے اسے تشکیل دیا ہے۔ جہاں دار بیگم اور سردار بیگم کے بعد راوی کا حکیم احمد رضا اور شہبا نام کے کرداروں سے سابقہ پڑتا ہے حالاں کہ درمیان میں اور بھی کئی کردار موجود ہیں لیکن قصے کی مخصوص جہت انھیں کرداروں کے وسیلے سے سامنے آتی ہے۔ شہبا سے ملاقات سے پہلے راوی کا کردار ایک تکنیکی نوعیت کا محسوس ہوتا ہے لیکن اس سے ملاقات کے بعد احساس ہوتا ہے کہ راوی جذباتی طور پر اس کردار سے وابستہ ہوگیا ہے مگر یہ وابستگی اصل واقعے کی تلاش میں رخنہ نہیں ڈالتی ہے بلکہ وہ اپنے مقصد کو حاصل کرنے کی غرض سے ہر شے کو پس پشت ڈالتا چلا جاتا ہے اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی تھی کہ تمام ضمنی کردار جو اس قصے میں راوی کے معاون رہے، اپنی بیماری یا بڑھاپے کے سبب لقمہ اجل بن جاتے ہیں۔ شہبا کے تعاون سے وہ جہاں دار بیگم کی حویلی میں اس مسودے کو تلاش کر لیتا ہے اور جب اس کو پڑھتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ امراؤ جان ادا اولاد والی تھیں۔ راوی نے بڑی مہارت سے یہ ثابت کرنے کی پوری کوشش کی ہے کہ امراؤ جان کا واقعہ سچا ہے اور اس (ناول) کو مرتب کرتے وقت جس قسم کی ترمیم کی گئی تھی اس کا اصل مسودہ بھی موجود ہے۔ اقتباس اس طرح ہے:

''کہانی امراؤ جان کی

(قصہ ایک شریف زادی کے طوائف بن جانے کا)

میں یعنی مرزا محمد ہادی رسؔوا اس ناول کے پڑھنے والوں کے سامنے لکھنؤ کی ایک سچی اور اصلی کہانی پیش کر رہا ہوں۔ یہ کہانی ایک بڑے رئیس کی حویلی سے ایک کمسن بچی کے غائب ہو جانے اور کوٹھے پر پہنچ کر ایک مشہور طوائف بن جانے کی ہے۔

صاحبو! میں اس کہانی کو ہرگز نہ لکھتا اگر اس میں حزن والم کے مرقعے موجود نہ ہوتے۔ اس کے لکھنے کا مقصود یہ بتانا ہے کہ حویلیوں اور محلوں کی تہذیب جگہیں بدل جانے کے باوجود اپنی شکل نہیں بدلتی اور اس کا مقصود یہ دکھانا بھی ہے کہ اصالت کے قامت پر شرافت کا جامہ ہمیشہ قائم رہتا ہے۔ غدر کے بعد لکھنؤ میں جو کچھ ہوا اور جس طرح ہوا قارئین اس قصے میں پڑھیں اور عبرت حاصل کریں۔

قصہ نویس مرزا محمد ہادی المتخلص رسؔوا'' 6

اس کے بعد جب راوی اصل قصے کا مطالعہ کرنا شروع کرتا ہے تو گویا وہ امراؤ جان ناول کا اصل مسودہ پڑھ رہا ہوتا ہے اور راوی کی یہ پڑھت کئی صفحات کو محیط ہے۔ ان صفحات میں بیان کیے گئے واقعات ایک متن پر دوسرے متن کو تشکیل دینے کی اچھی مثال ہیں جن میں امراؤ جان اپنے حالات زندگی بیان کر رہی ہوتی ہیں لیکن اگر یہ کہا جائے تو بجا ہوگا کہ ناول کے متن کی تشکیل کسی پہلے سے موجود متن کی بنیاد پر کی گئی ہے۔ جس میں راوی کا مقصد سچ کو سامنے لانا ہے اور اس اعتبار سے یہ دکھانے کی کوشش کرنا ہے کہ امراؤ جان کی اصل کہانی وہ نہیں جو شائع ہو چکی ہے بلکہ وہ ہے جو ابھی منظر عام پر نہیں آئی ہے۔ لہذا قصے کی معنویت تبدیل ہو جاتی ہے اور امراؤ جان اور اس قبیل کی دوسری عورتیں شرفا کی حیثیت سے سامنے آتی ہیں جو وقت اور حالات کی ستم ظریفی کے باعث اس حال کو پہنچیں۔ مسودہ تلاش کرنے کی، راوی کی مہم کا اختتام یہیں ہو جاتا ہے لیکن ایک دوسری مہم کا آغاز ہوتا ہے جس کا سبب پس نوشت میں تحریر کردہ امراؤ جان کا یہ جملہ ہے کہ: ''گاہے گاہے میری بیٹی شمیلہ کی خیریت لیتے رہیے گا۔ میں اسے ناچ گانے کے پیشے میں نہیں لانا چاہتی۔'' (ص ۱۹۰) راوی شمیلہ بیگم کی تلاش میں گھر سے روانہ ہوتا ہے اور انھیں تلاش کرنے میں کامیاب

بھی ہو جاتا ہے۔ناول کا راوی مرکزی کردار نہیں ہے لیکن اس کے باوجود اپنے اندر مرکزیت کو سمیٹے ہوئے ہے۔اس کا عمل ،ردعمل اور طرز فکر ہی کہانی کے سلسلے کو آگے بڑھانے میں معاون ہیں۔کہانی کی بیانیہ ہیئت میں مکالماتی طرز غالب ہے جو قصے کو بااثر بناتا ہے۔اقتباس ملاحظہ ہو:

''پوچھو صاحبزادے کیا پوچھنا ہے۔''شمیلہ خانم نے کہا

''پہلے بتادوں اصل قصے میں کیا ہے''۔میں نے کہا۔پھر جو کتاب جہاں دار بیگم کے یہاں ملی تھی ،اس میں لکھا ہوا پورا قصہ شمیلہ خانم کو بتایا۔قصہ سن کر وہ بولیں:''سچ تو یہ ہے، یہی ہماری ماں کا اصل قصہ ہے۔''پھر بولیں:''اماں نے جب ہمیں کچھ کچھ سمجھ آنے لگی تھی، بتایا تھا انہوں نے کسی کو جوان سے ملنے آیا کرتے تھے،اپنے بارے میں سب کچھ سچ سچ بتا دیا ہے۔اور یہ بھی بتایا تھا کہ ان صاحب نے اس قصے کو بہت کچھ لکھ بھی ڈالا ہے''۔یہ بتا کر شمیلہ خانم نے بتایا:''لیکن وہ قصہ اماں کی زندگی میں نہیں چھپا اور اچھا ہوا نہیں چھپا۔اماں نے ان صاحب کو منع کیا تھا کہ اس قصے کو عام نہ کیا جائے۔'' 7

واقعات کے بیان میں راوی نے موقع محل کی مناسبت سے لکھنؤ کے مخصوص مقامات کے ان مناظر کی تصویر کشی کی ہے جو لکھنؤ کی شان اور وہاں کی تہذیبی ماحول کا حصہ سمجھی جاتی ہیں ان میں جزئیات کا خاص خیال رکھا گیا ہے۔مثال کے طور پر ٹنڈے کباب اور اس کے لوازمات کا بیان۔ان مناظر کا بھی بیان نہایت خوش اسلوبی سے کیا ہے،جس کا تعلق براہ راست یا بالواسطہ قصے سے ہے اور اصل واقعے کو مستند اور معتبر بنانے میں مددگار ہے۔اس اعتبار سے جہاں جہاں روئداد کا بیان کیا گیا ہے اس مقام پر راوی نے دکھانے showing کے عمل کو فنی پیرایے میں پیش کیا ہے۔راوی متن کو دلکش بنانے کی غرض سے روئداد بیان کرنے کے کئی طریقوں کا استعمال کرتا ہے۔کبھی وہ کسی جگہ کا ذکر اس طرح کرتا ہے جس میں راوی کا مقصد اس ماحول کو پیش کرنا ہوتا ہے جن سے متعلق اشیا کو وہ بیان کرر ہا ہوتا ہے اس کو معلوماتی روئداد کہا جا سکتا ہے جو کبھی تہذیب کا حصہ تھیں مثال کے طور پر صفحہ نمبر ۱۹ پر جب راوی ،نادر آغا، جو نوادرات کا کام کرتے ہیں، کے یہاں داخل ہوتا ہے تو اس کا بیان یوں کیا گیا ہے:

''میں اندر داخل ہوا تو دیکھا ایک بڑے کمرے میں جو کبھی بیٹھکے کے طور پر استعمال ہوتا رہا

ہوگا، چاروں طرف تخت بچھے ہیں، جن پر طرح طرح کے پرانے سامان قرینے سے رکھے ہیں۔ان سامانوں میں نقشی پاندان، حقے، جربیں، خاصدان اور سرمہ دانیاں۔قد آدم آئینے، اگالدان، چکنیں، اچکنیں اور زرکالے دوشالے، سلفچیاں، آفتابے، سماور اور میر فر، بہت عمدہ نقاشی والے چینی کے برتن اور نایاب نگوں والی انگوٹھیاں تھیں۔'' 8

اور کبھی وہ کسی منظر کو عمل کی حالت میں دکھاتا ہے جس سے راوی کا موقف واقعے کی اصل حقیقت پر روشنی ڈالنا ہوتا ہے۔راوی جب شمیلہ بیگم کے مکان میں داخل ہوتا ہے تو اس وقت کا منظر اس طرح ہے:

''ان تصویروں کے بیچ ایک بہت بڑی تصویر میں اچھے قد و قامت اور سڈول جسم کی بہت تیکھے ناک نقشے والی ایک عورت کو رقص کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔یہ رقاصہ گھٹنوں سے نیچے تک آئی ہوئی بہت سی کلیوں والی اودے رنگ کی پشواز پہنے ہوئے تھی جو اوپر سے تنگ اور نیچے سے گھیر دار تھی۔اودے رنگ کی اس پشواز کے نیچے اس نے سفید چوڑی دار پائجامہ پہن رکھا تھا۔اس کے دونوں ہاتھوں میں جڑاؤ کنگنوں کے ساتھ ہلکے سبز رنگ کی آٹھ آٹھ چوڑیاں تھیں۔عورت اپنے پنجوں پر کھڑی تھی۔اس کے داہنے ہاتھ کا انگوٹھا اس کے سینے پر تھا اور بائیں ہاتھ کا پنجہ ہوا میں لہراتا ہوا کسی پھول کی تصویر بنا رہا تھا۔اس شکل میں اسے دیکھ کر ایسا لگ رہا تھا جیسے وہ کوئی بھاؤ بتا رہی ہو۔عورت کے پیروں میں گھنگرو اس طرح پہنائے گئے تھے کہ اگر انہیں دیر تک دیکھا جائے تو وہ بجتے ہوئے معلوم ہونے لگیں۔'' 9

درج بالا اقتباس میں اس بات کا ذکر نہیں کیا گیا ہے کہ یہ امراؤ کی تصویر ہے لیکن اس پیکر تراشی (جس میں پنجوں پر کھڑے ہونا، انگوٹھے کو سینے پر رکھنا اور دوسرے ہاتھ کا اوپر اٹھنا اس کے طرز عمل کو نمایاں کرتا ہے) سے گمان ہوتا ہے کہ یہ ضرور امراؤ جان کی تصویر ہوگی جس کا ناول کے کرداروں سے خصوصی تعلق ہے متن میں اس قسم کی اور بھی مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔راوی نے محرم کی مجلسوں اور رسوم و رواج کے بیان کے سلسلے میں ضمنی کردار سبیلہ سے، جو شمیلہ خانم کی بیٹی تھی بہت مدد لی ہے جس سے لکھنؤ کی تہذیب عیاں ہوتی ہے۔ناول میں موجود وہ تمام ضمنی کردار جو اس قصے کے ارتقا میں معاون تھے اپنی بیماریوں کے سبب موت کے منہ میں چلے جاتے ہیں۔ناول کے

آخر میں جب شمیلہ خانم کا انتقال ہو جاتا ہے اس کے چند ہی صفحات کے بعد راوی نے سبیلہ کی موت تک کا وقفہ بہت تیزی سے طے کیا ہے۔ مگر اس کو طول دینے کا کوئی سبب بھی بظاہر نظر نہیں آتا ہے۔ ناول کے اختتام پر جب راوی کربلا ملکہ جہاں پہنچتا ہے جہاں راوی کے مطابق ہنگا موجود تھی اور وہ ہنگا سے سبیلہ کے ساتھ گزارے پچھلے محرم کے دنوں کے متعلق بیان کرنے لگتا ہے تو اچانک یہاں راوی کا بیان تبدیل ہو جاتا ہے اور وہ ہنگا کے بجائے سبیلہ کو تصور کرنے لگتا ہے۔ یہاں یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اس تلاش و جستجو میں قصے اور کرداروں سے وابستگی کا شدید اثر راوی کے دماغ میں ایک قسم کا خلل پیدا کر دیتا ہے ایسا خلل جس میں اس کی اپنی ذات منتشر ہونے لگتی ہے اور وہ اپنے بیان میں کردار کی عدم موجودگی کے باوجود اس کی موجودگی کا ذکر کرنے لگتا ہے۔ اسی لیے وہ ہنگا کو سبیلہ کہنے لگتا ہے جب کہ حقیقت میں وہاں ہنگا بھی موجود نہیں ہوتی ہے۔ ناول کا یہ اختتام قصے کو مزید مستحکم بناتا ہے اور واقعے کو حقیقت کا رنگ دینے میں معاون ہے اقتباس اس طرح ہے بقول راوی، سبیلہ اس سے کہتی ہے:

''جو موج آگے نکل جاتی ہے واپس نہیں آتی۔ اٹھیے جھٹ پٹا ہو چکا ہے۔''

ہم کوٹھی فرح بخش کے پیچھے پیچھے چلتے ہوئے جب موتی محل سے پہلے والے پل پر پہنچے تو میں نے ہنگا کو بتایا:

''یہیں سبیلہ کی طرف بہت سے بندر لپکے تھے اور وہ چیخ کر مجھ سے لپٹ گئی تھیں۔'' یہ کہہ کر میں آگے والے پل کی طرف چلنے لگا۔ کچھ دیر بعد مجھے محسوس ہوا ہنگا میرے ساتھ نہیں ہے۔ اندھیرا پھیل چکا تھا میں نے پیچھے مڑ کر دیکھا تو بہت دور تک ہنگا نظر نہیں آئیں۔ میں نے زور زور سے پکارنا شروع کیا: ہنگا۔۔ ہنگا۔'' 10

اس بیان کا پہلا جملہ متن کے بنیادی محرکات میں پوشیدہ نکتوں کی معنویت کو اجاگر کرتا ہے۔ ناول کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں راوی اور کرداروں کے درمیان جذباتی لگاؤ کا اظہار براہ راست نہیں کیا گیا ہے بلکہ بات کرنے کے انداز، لب و لہجے اور لفظوں کے در و بست سے اس کو محسوس کرایا گیا ہے خواہ وہ جذباتی لگاؤ شہبا اور راوی کے درمیان ہو یا دوسرے کرداروں کے درمیان۔ کردار کے کسی جذبے یا رویے کو بتانے کا بیان عام طور پر ناولوں میں دیکھنے کو ملتا ہے

لیکن اسے محسوس کرانے کا انداز بیان کم ملتا ہے جو قاری کے جذبات کو انگیز تو کرتا ہی ہے ساتھ ہی متن کی تشکیل اور اس کی ساخت میں معنویت پیدا کرتا ہے۔ غرض یہ کہ ناول میں واحد متکلم راوی اور زبان و بیان کے طریقۂ کار کی مختلف جہتیں سامنے آتی ہیں جو ناول کی تاریخ میں اہم اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔

حواشی

1 یوسا، ماریو برگس۔ نوجوان ناول نگار کے نام خط (ترجمہ محمد عمر میمن)، کراچی: شہرزاد، 2010 ص 47, 48

2 اشفاق، انیس۔ خواب سراب، لکھنؤ: سب کتب فروش اور اشاعتی ادارے، 2017 ص 9

3 ایضاً، ص 10

4 ایضاً، ص 20

5 ایضاً، ص 20

6 ایضاً ص 157

7 ایضاً ص 236, 235

8 ایضاً ص 19

9 ایضاً ص 229

10 ایضاً ص 452

آخری سواریاں

1980 کے بعد جن لوگوں نے فکشن کو اپنے اظہار کا وسیلہ بنایا ان میں سید محمد اشرف کا نام اہمیت کا حامل ہے۔ اردو ناول نگاری کی تاریخ میں ان کا پہلا ناول ''نمبردار کا نیلا'' (1997) ایک اضافے کی حیثیت رکھتا ہے جس میں انھوں نے نیلا کی شکل میں جاگیردارانہ نظام کے ظلم و جبر کو پیش کیا ہے۔ انیس سال کے طویل عرصے کے بعد سید محمد اشرف کا دوسرا ناول ''آخری سواریاں'' منظر عام پر آیا ہے۔ اس کے مطالعے سے واضح ہوتا ہے کہ یہ ناول ان کی فکری عمق اور وسعت نظر کا نتیجہ ہے۔ اس ناول میں مٹتی ہوئی تہذیب کی نوحہ خوانی، ادب کی کم مائیگی کا احساس، خودآگہی کی وجہ سے پیدا شدہ نفسیاتی کشمکش، حساس عورت کے نازک جذبات اور خواہشات کی پامالی، قدیم رسم و رواج کی پابندی اور غریب و مفلس افراد کی مجبوری کو فنکارانہ صلاحیت کے ساتھ اس طرح بیان کیا ہے کہ کہیں بھی آورد کا احساس نہیں ہوتا اور نہ ہی کوئی واقعہ کسی دوسرے واقعے میں خلط ملط ہو کر قاری کے ذہن کو بوجھل کرتا ہے، بلکہ تمام واقعات بغیر کسی پیچیدگی کے اپنی منفرد شناخت رکھتے ہوئے ناول کے کینوس میں تنوع پیدا کرتے ہیں۔ ناول کی ابتدا میں میر کا یہ شعر رقم کیا گیا ہے:

کہے کون صید رمیدہ سے کہ ادھر بھی پھر کے نظر کرے
کہ نقاب الٹے سوار ہے ترے پیچھے کوئی غبار میں

ناول میں واحد متکلم راوی کے ذریعے قصے کو بیان کیا گیا ہے جو مرکزی کردار کی حیثیت سے ابتدا سے آخر تک ناول میں موجود ہے۔ فنی لحاظ سے یہ ایک قوی پہلو ہے جس کی وساطت سے قصہ آگے بڑھتا ہے اور پلاٹ میں کسی بھی مقام پر واقعات کا منطقی ربط و تسلسل منقطع نہیں ہوتا۔ ناول

کے واقعات کو براہِ راست اور بلواسطہ دونوں طریقوں سے بیان کیا ہے اور اظہار و بیان کے ان طریقوں نے ناول کی تفہیم پر گرفت کو برقرار رکھا ہے۔جس سے ہر واقعہ، آگے آنے والے واقعے کی معنویت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

ابتدا میں واحد متکلم راوی بحثیت مرکزی کردار اپنے پردادا کے لکھے ہوئے پُراسرار روزنامچہ نما سفرنامے کے مطالعے کے سبب ایسے واہموں کا شکار ہو جاتا ہے۔جس سے اس کی ذہنی کیفیت تبدیل ہو جاتی ہے اور وہ اکثر مغموم اور افسردہ رہنے لگتا ہے۔اس کو غیر مرئی اشیا مجسم نظر آنے لگتی ہیں۔ناول کا دوسرا اہم کردار جمو نام کی ایک غریب لڑکی ہے جو واحد متکلم کے گھر میں کام کاج کی غرض سے قیام پذیر ہے۔اکرم (واحد متکلم) کے بچپن کا کچھ حصہ جمو کے ساتھ گزرتا ہے اور وہ دونوں ایک دوسرے سے کافی حد تک مانوس ہو جاتے ہیں لیکن چند سالوں بعد ہی اس کو یہ گھر چھوڑنا پڑتا ہے کیوں کہ جمو کے والدین غربت کے باعث اپنی ذمے داریوں سے آزاد ہونے کے لیے اس کی شادی دو بچوں کے باپ سے کر دیتے ہیں اور جمو اپنی پوری زندگی سمجھوتے کی نذر کر کے شوہر اور اس کے بچوں کی خدمت کو اپنا مقصد بنا لیتی ہے۔ناول میں تیج تہوار اور قدیم رسم و رواج کی عملداری کو واقعاتی انداز میں پیش کیا ہے۔بچپن میں اکرم سے اپنے دادا کی گفتگو پر مشتمل مکالمے اور بیانیے میں بہادر شاہ ظفر کے متعلق اس واقعے کا بیان ہے (جس کے چشم دید گواہ واحد متکلم کے پردادا سید حسین حیدر ہیں) جب ان کو اسیر کر کے رنگوں لے جایا جا رہا تھا۔اس کے بعد کے واقعات روزنامچہ نما سفرنامے پر مبنی ہیں جس میں سید حسین حیدر کی ملاقات اپنے واہمے کے سبب تیمور لنگ سے ہوتی ہے۔ناول کا ایک اور اہم کردار واحد متکلم کی شریکِ حیات بھی ہے جو وقتاً فوقتاً اس سے ایسے سوالات پوچھتی ہے جن کے جوابات میں قدیم تہذیب و تمدن کے مٹتے ہوئے نقوش کا عکس واضح نظر آتا ہے۔یہ دونوں ہی کردار اختتام تک ناول کے کینوس پر موجود رہتے ہیں

کہانی کی ابتدا میں اکرم کی نفسیاتی کیفیت کو بیان کیا ہے جو روزنامچے کے مطالعے اور بٹوے کے راز کی وجہ سے ذہنی انتشار کا شکار ہے۔کردار کی اس کیفیت سے مصنف نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ یہ ذہنی عارضہ نہیں بلکہ انسان کے دماغ کا خلل ہوتا ہے۔جب مخصوص خیالات کو ذہن پر حاوی کر لیا جائے اور اپنی فکر اور سوچ کو مسلسل ایک ہی نقطے پر مرکوز رکھا جائے تو

انسان مختلف واہموں میں مبتلا ہو جاتا ہے اور اس سے نجات صرف مذہبی صحائف کا مطالعہ ہی دلا سکتا ہے۔ اکرم کے سوال کرنے پر اس کے والد کہتے ہیں:

''اس میں کوئی راز نہیں ہے۔ بس ایک سفر کی کہانی ہے اور کچھ اوہام ہیں۔ سب سے بڑا آسیب خود انسان کا ذہن ہوتا ہے بیٹا۔''

پھر اس بٹوئے اور اس میں رکھی ہوئی شئے کے بارے میں آپ کیا کہیں گے۔ بتائیے کیا کہیں گے؟'' مجھے خود محسوس ہوا جیسے میرا لہجہ جنونی ہو رہا ہو۔

''وہ بھی وہم کا کارخانہ ہے، معوذتین کا بلا ناغہ ورد کیا کرو۔'' 1

اکرم کا تعلق اعلیٰ طبقے سے ہے جہاں تین خاندان کے افراد ایک ہی گھر میں رہائش پذیر ہیں۔ کنبہ بڑا ہونے کے باعث اس کی والدہ اپنے مائکے سے جمو کو لے آتی ہیں تاکہ وہ خانہ داری کے معاملات میں ان کی مدد کر سکے۔ اکرم اپنے خاندان میں چھوٹے میاں کے نام سے جانا جاتا ہے اور جمو ہی اس کے تمام کام انجام دیتی ہے۔ غریب طبقے سے تعلق رکھنے والی جمو، نئی جگہ پر آمد اور شکم سیر ہو کر کھانے کے باعث قے کرنے لگتی ہے۔ اقتباس ملاحظہ ہو:

''ایسا ہوتا ہے اور غریبوں کے ساتھ بہت ہوتا ہے اور ان میں بھی لڑکیوں کے ساتھ تو خاص طور سے ہوتا ہے کہ وہ گھر سے باہر نکل کر کسی کھیت کی بالی یا باغ کا گرا پڑا پھل بھی نہیں کھا سکتیں ان کو تینوں وقت کا کھانا نہیں ملتا تو ان کا معدہ سکڑ جاتا ہے۔ پھر وہ سکڑا ہوا معدہ اتنی ہی غذا کا عادی ہو جاتا ہے جتنی اسے میسر آتی ہو۔'' 2

یہ بیان ان غریبوں اور کسم پرسوں کی حالتِ زار کی طرف اشارہ کرتا ہے جن کے گھر میں پابندی سے چولہا نہیں جلتا اور نہ ہی وہ اپنے پیٹ کی آگ بجھانے کے لیے غلط راستہ اختیار کرتے ہیں بلکہ وہ اپنی جدوجہد اور محنت و مشقت پر ہی انحصار کرتے ہیں اور ایسے حالات انھیں مختلف قسم کے عوارض میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ باغ کی حفاظت کے لیے ایک ملازم شام لال ہے جو باغ میں پھل اور سبزیاں اگانے پر مامور ہے۔ شام لال بھی غریب طبقے کا ایک فرد ہے اور محنت کر کے پیسے کماتا ہے لیکن اپنی بیٹی کی شادی کے لیے وہ معقول رقم جمع نہیں کر پاتا ہے مزید یہ کہ سمدھیانے والے، باراتیوں کے لیے کھانے کے بہترین لوازمات کی مانگ کر دیتے ہیں جس کے سبب شیام

لال نہایت غمگین اور رنجیدہ ہو جاتا ہے۔ اقتباس اس طرح ہے:

''وہ تو چلے گئے۔ میں سر پکڑے بیٹھو رؤ تو ہماری گھر والی آ کے بولی تم گم مت کرو یہ لے جا کر لالہ گوپالی کی دوکان پر گروی دھر دو۔ وا نے اپنے بیاہ کی سونے کی نتھ، چاندی کی پاجیب اور ہاتھن کے چاندی کے کڑے میرے سامنے دھر دیے۔ میں بولوا رے بھاگوان انہیں تو بیچ کر بوندی کے لڈو اور دہی بورا ہی نہ آپائے گو۔ بس جے بات سن کے بے رونے لگی۔ میں نے اپنے انگوچھا سے با کے آنسو پونچھے۔ لتی بھی وہیں ٹھاری آنسو بہارئی تھی۔ میں نے با کے سر پر ہاتھ دھر دا اور کہی کہ تم کوئی پھکر مت کرو۔ کھاتر پوری ہوگی۔'' 3

درج بالا اقتباس غریب والدین کی بے بسی کا اظہار ہے جو اپنی بیٹی کی اچھی شادی کرنے کے لیے ہر ممکن کوشش کرتے ہیں اور حالات موافق نہ ہونے کے باوجود پیچھے نہیں ہٹتے۔ شام لال ،میاں (اکرم کے والد) کے پاس جاتا ہے، اپنی کسمپرسی کا بیان کرتا ہے اور میاں، شام لال کو بغیر کسی صلے کے ایک بڑی رقم دے کر رخصت کر دیتے ہیں، وہ اپنی بیٹی کی شادی میں ان تمام لوازمات کا انتظام کرتا ہے جس کا مطالبہ سمدھی جی کی طرف سے کیا گیا تھا بلکہ اپنے داماد کو خوش کرنے کے لیے ایک سائیکل اور ریڈیو بھی تحفے میں دیتا ہے:

''جب بٹی ٹریکٹر کی ٹرالی میں بیٹھ گئی تو میں نے دیکھو کہ داماد جی منھ پھلائے ادھر سے اُدھر کر رئے ہیں۔ سیدھے منھ بات ہی نہیں کئتے۔ میں سامنے گئو تو کنی کاٹنے لگے۔ چلتے وکت والا سربت کا گلاس دؤ تو منا کر دؤ۔ ان کا یار بولو۔ دولہا روٹھ گئو ہے۔ میں ان کے پاس جا کر ان کا ہاتھ پکڑ کر ٹنیٹ کے پیچھے بھوسے کی کٹیا کے پاس لایو اور کٹیا سے ایک چمکتی ہوئی ایٹلس سیکل اور پھلپ کا ریڈوا نکال کر ان کے ہاتھ میں دے دؤ۔ داماد جی کھس ہو گئے۔ دو گلاس سربت پیا اور بدا ہوتے سے تین بار میرے پاؤں چھوئے۔'' 4

اس اقتباس سے یہ واضح ہوتا ہے کہ موجودہ دور میں رشتوں کا وجود مادیت کا شکار ہوتا جار ہا ہے۔ انسان کے لیے خود سے منسلک رشتوں کی شناخت اسی وقت ممکن ہے جب مادی شے ان کے درمیان حائل ہو۔ مادہ پرستی کی یہ گرم بازاری عہد حاضر کا ایک سنگین المیہ ہے جو اخلاقی قدروں ،سماجی رشتوں اور باہمی روابط کو مادیت کے ترازو میں تولتا ہے اور آیندہ آنے والی خوشیوں کا

ضامن محض انھی مادی اشیا کو قرار دیتا ہے ۔اسی کے باعث آج کا انسان مادہ پرست Materialistic ہوتا جارہا ہے اور تمام انسانی اقدار کے نقوش دھندلے پڑتے جارہے ہیں۔شام لال کی بیٹی کی شادی کا واقعہ سن کر جمو جیسی حساس لڑکی اپنی شادی کے متعلق خواب بننے لگتی ہے اور اس کے ذہن میں نئی نئی خواہشات پیدا ہوتی ہیں ان خواہشات میں محبت کا ذکر برائے نام بھی نہیں ہوتا بلکہ صرف زیادہ سے زیادہ زمین، کھیت اور فقط ایک بڑا گھر اس کی تمنا کا محور ہوتا ہے تاکہ وہ اس کے ذریعے اپنے والدین کو تا زندگی آرام وسکون دے سکے جن کی حصولیابی سے وہ قاصر تھے اور اپنی بہنوں کا اچھی جگہ بیاہ کر سکے۔لہٰذا تقدیر بھی اس کے لیے ایک ایسے ہمسفر کا انتخاب کرتی ہے جو بہت دولت مند ہونے کے ساتھ دو بیٹوں کا باپ بھی ہوتا ہے۔اقتباس:

''جمو کی ماں بولیں کہ رشتہ دور کا ہے لیکن گھرانہ مضبوط ہے۔ان کے یہاں رکشے چلتے ہیں ۔خود نہیں چلاتے ہیں کرایے پر چلواتے ہیں۔پورے پندرہ رکشے ہیں۔'' 5

سید محمد اشرف نے یہاں اس بات کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ بیٹی کی شادی ایک ایسا مسئلہ ہے جہاں لڑکے سے زیادہ مال و دولت کو اوّل و آخر ترجیحات میں شمار کیا جانے لگا ہے اور اسی وجہ سے والدین اپنی بیٹی کو ایسے شخص سے بیاہنے کا فیصلہ کر لیتے ہیں جہاں عمر کے ایک بڑے فرق کے ساتھ ذہنی ہم آہنگی جیسی بنیادی باتوں کو بآسانی نظرانداز کر دیا جاتا ہے۔اسی کے باعث عورت کے دل میں موجود لطیف جذبات واحساسات مجروح ہوتے چلے جاتے ہیں۔ایک مقام پر جب جمو کو مایوں والے کمرے سے نکلنے کی اجازت نہیں ملتی، کہ کہیں اس پر کسی مرد کی نگاہ نہ پڑ جائے یہاں تک کہ چھوٹے میاں کی بھی نہیں بقول نانی اماں ''مردوں کا تو سایہ بھی نہیں پڑنا چاہیے۔'' ''دلہن اگر مایوں سے نکلے تو اس پر آسیب کا سایہ ہو جاتا ہے''۔جمو کہتی ہے:

''کمرے سے پھر چھوٹی نکلی اور نانی امی سے بولی:''جمو باجی پوچھ رہی ہیں کہ وہ کیوں ہیں ؟'' 6

یہ جملہ گہری معنویت رکھتا اور وجود کی کم مائیگی کو ظاہر کرتا ہے یہ صورت حال جمو کو بے بسی کا احساس دلاتی ہے۔سید محمد اشرف نے انھی چھوٹے چھوٹے جملوں کے ذریعے واقعات کی تشکیل میں تخلیقی بصیرت سے جمالیاتی معنویت پیدا کی ہے۔جمو اور اکرم کی ایک دوسرے کے تئیں دلی

وابستگی اور لگاو کو دلکش انداز میں بیان کرنے کے ساتھ توہمات اور قدیم رسومات جیسے شام لال کا بیٹی کی شادی میں اپنے داماد کے پاؤں چھونا تاکہ وہ زندگی بھر اپنے سسر کے پیر چھوئے یا رخصتی کے وقت دولہا کا دولہن کو گود میں اٹھا کر سواری تک لے جانے کا بھی ذکر ہے جو ایک مخصوص ذہنیت کی عکاسی کرتا ہے ناول میں ایک طرف اکرم کے والد کی مذہبی عقیدت مندی اور خدا تعالی کی وحدانیت کی طرف غالب رجحان کو بحسن وخوبی پیش کیا گیا ہے وہیں دوسری جانب جنم اشٹمی کے موقعے پر میلوں، دنگل کی کشتیوں، ہندو اسطورہ کے کرشن، میلے کی رونقوں کا بیان بھی ملتا ہے. جس میں افسانوی واقعیت کو برقرار رکھتے ہوئے ہندو مسلم رواداری اور ایک دوسرے کے تئیں نرم جذبات کو اہمیت دی گئی ہے۔ مختصر کہانیوں پر مبنی مکالمے اس بات کو ظاہر کرتے ہیں کہ ایک حساس شخص کے لیے اچانک تبدیلی کا عمل نہایت غمگین ہوتا ہے۔لوگ اقتدار اور اثر ورسوخ حاصل کرنے کے لیے اپنے ضمیر کو قتل کرتے ہیں، جھوٹ، فریب اور مکاری کا بازار گرم ہے۔ مذہب سے عدم واقفیت نے انسان کے وجود کو منتشر کر دیا ہے۔ مروت اور وضع داری جیسے الفاظ معدوم ہوکر رہ گئے ہیں۔ مسلم معاشرہ اپنی شناخت کھو چکا ہے۔ فنون لطیفہ کی ماہر شخصیات بے وقعت ہو کر رہ گئی ہیں۔اردو ادب سے دلچسپی اور مطالعے سے رغبت کم ہوتی جا رہی ہے۔ان تمام باتوں کا بیان درج ذیل اقتباسات میں اس طرح کیا گیا ہے:

> ''باوجود کوشش کے مجھے کہانی کا نام یاد نہیں آیا لیکن کہانی یاد آ گئی اور یہ بھی دھیان آیا کہ اچانک دنیا کے بدل جانے کا صدمہ کتنا شدید ہوتا ہے۔'' 7

ایک جگہ بیوی کہتی ہے:

> ''اور ایک وہ طویل کہانی جس میں بے داڑھی کا زمین دار بہت خوش اور جذبے کے ساتھ مسجد میں نماز کی امامت کرتا ہے۔ پھر اپنے گھر میں داخل ہو کر خود کو قید کر لیتا ہے اور سوچتا ہے کہ دنیا کی اکھاڑ پچھاڑ میں یا تو شناخت برقرار رکھی جا سکتی ہے یا اقتدار۔ کئی دن کے بعد جب وہ اپنے مکان سے برآمد ہوتا ہے تو اپنا مذہب بدل چکا ہوتا ہے۔ ماتھے پہ یہ بڑا سا تلک لگا ہوتا ہے، اپنی شناخت اپنے پیروں سے روند کر وہ اقتدار کو گلے لگا لیتا ہے۔ کیسی عجیب کہانی تھی وہ۔'' 8

''اوراس کہانی کا کیا نام تھا جس میں عین دنگے فساد کے دوران ایک مسلمان غنڈہ ایک ہندو استاد سے کہتا ہے'' کلمہ سنا'' وہ پوچھتے ہیں'' کون سا کلمہ؟۔۔ پہلا۔۔دوسرا۔۔تیسرا۔۔کون سا؟'' تو وہ غنڈہ گالی دے کر کہتا ہے کہ اب کیا کلمے بھی پانچ۔۔سات ہوتے ہیں۔'' 9

ایک جگہ واحد متکلم کی بیوی اس سے کہتی ہے'' آپ نے کہانی لکھنا کیوں بند کر دیا'' تو جواب ملتا ہے کہ'' پڑھنے والے بہت کم ہو گئے ہیں۔'' 10

ایک مشاعرے کا ذکر کرتے ہوئے کہتا ہے:

''باذوق سامعین سے بھرے اس خوبصورت ہال میں لفظوں کے جادوگر اپنا فن دکھا رہے تھے۔اور میں سوچ رہا تھا جس زبان کے الفاظ اس ہال میں گونج رہے تھے۔اس زبان کا کوئی لفظ اس ہال میں کہیں لکھا ہوا نظر نہیں آیا۔حتیٰ کہ بینر بھی نہیں۔میں جب کار سے اتر کر ہال کی طرف بڑھا تو زمین پر اخباروں کے ٹکڑے جا بجا بکھرے ہوئے تھے۔میں نے غور سے دیکھا۔کاغذ کے کسی ٹکڑے پر اس زبان کا ایک بھی لفظ نہیں تھا۔'' 11

ایک اور اقتباس جب استاد ولایت خاں کے انتقال کی خبر اخبار میں نہ پا کر وہ (واحد متکلم) سوچتا ہے:

''کمال ہے اخبار میں خبر نظر نہیں آئی۔''

''کلچر کے مظاہر کی اسی ناقدری کا رونا تو استاد ولایت خاں صاحب بھی روتے تھے۔جب ان سے پدم بھوشن نہ لینے کی وجہ دریافت کی تو فرمایا کہ استاد باسط خاں صاحب نے پچاس سال طبلہ بجایا، نابینا ہوئے، کسی نے پوچھا تک نہیں۔صادق علی خاں جیسا استاد بین بجاتا گمنامی کے غار میں دفن ہو گیا۔کسی نے سوچا تک نہیں تو میں ایسے سماج سے انعام کیوں لوں۔'' 12

درج بالا اقتباسات بلواسطہ طرز اظہار کی اچھی مثال ہیں جس میں مکالماتی طرز میں موجودہ دور کی حقیقت کو واضح کیا ہے۔تمام جملوں کی معنیاتی سطح نہایت بلند ہے جو فکر کے در وا کرتی ہے اور جس کی جڑیں ہماری تہذیب سے منسلک ہیں۔بہادر شاہ ظفر کو اسیر کر کے رنگوں لے جانے کا واقعہ اور ایک حاکم کے چہرے پر محکومی کے آثار، قاری کے اندر ہمدردی اور کرب کی کیفیت پیدا کر

دیتے ہیں۔اس کے بعد روزنامچے میں درج سمرقند کا احوال، وہاں کی تہذیب و ثقافت، تاریخی عمارات کی شکستگی، تیمور کی تصویر وغیرہ کا بیان ہے۔ بہادر شاہ ظفر کے جد امجد تیمور لنگ سے گفتگو کا واقعہ، کردار کی ذہنی اپج کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ وہ سید حیدر حسین (پردادا) کو اپنے معرکتہ الآرا قصے اور موت کے وقت کی حالت زار سے آگاہ کرتا ہے لیکن اس وجود کی تصدیق نہیں ہو پاتی اور وہ کردار کا واہمہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ روزنامچے کے آخر میں پس نوشت کے طور پر یہ جملے رقم ہیں:

''نیم پختہ سڑک پر اڑتی ہوئی دھول میں سواریوں کا ہجوم ہو کہ نیم تاریک یخ دھند میں چلتا ہوا کاروانِ غم گساراں یا اپنی ذات کے بیابان میں دلوں کو چھرا دینے والی باد سموم۔ یہ سب دھوکے ہیں، فریب ہیں، سراب ہیں کہ سب سے بڑا وہم تو ہم خود ہیں۔'' 13

بہادر شاہ ظفر کے دربار میں انواع و اقسام کے کھانے اور دیگر لوازمات کے ذکر کے ساتھ بادشاہ کی بے بسی، مجبوری اور لاغری کو بھی بیان کیا ہے اور اس بیان سے یہ اشارہ کرنا مقصود ہے کہ انواع و اقسام کے قدیم ماکولات و مشروبات کی جگہ جدید اشیا نے لے لی ہے۔ زمانہ Modernize ہوتا چلا جا رہا ہے۔ عورت امور خانہ داری کے معاملات سے دست بردار، ملازمہ پر منحصر رہنے کو زیادہ ترجیح دینے لگی ہے۔ انتخابات تبدیل ہو گئے ہیں۔ انسان کا وجود اپنی اصل سے فرار حاصل کرنے کی کوشش میں ہمہ وقت سرگرداں ہے۔ کھانے کے وقت اس کی اہلیہ کہتی ہے:

''آج میڈ نہیں آئی تھی۔ دوپہر کی ترکاری ہے۔ میں آملیٹ بنائے دیتی ہوں۔ آج سلائس سے کھانا ہوگا۔ سمجھ لیجیے گا جیسے ریسٹورینٹ میں بیٹھے کھا رہے ہیں۔'' 14

ناول کے آخری صفحات میں علامتی و استعاراتی انداز میں مٹتی ہوئی تہذیب کا غم انگیز ذکر ہے جس میں گنگا جمنی تہذیب کی موت، زبان و ادب کی کم مائیگی، زرق برق لباسوں میں ملبوس وجود کے نہاخانوں میں موجود بے بسی، فریب اور جھوٹ کا نقاب پہنے افراد کی طمطراقی کا بیان ہے۔ ان تمام باتوں کے سبب بھی ناول کا مرکزی کردار اکثر اداس رہتا ہے کیوں کہ وہ اپنے اندر ان تمام چیزوں کو کالعدم ہونے سے بچانے کی طاقت نہیں رکھتا۔ لکڑی کے کمزور تختے کو معدوم اشیا کی آخری سواری سے تعبیر کیا جا سکتا ہے خواہ وہ بہادر شاہ کا وجود ہو یا تیمور لنگ کا یا پھر ان عورتوں کا جو بارلیش آدمی سے دعائیں لینے کی غرض سے مندر سے نکلتی ہیں لیکن اوباش اور مشتعل افراد کا ہجوم

انھیں تختے کی سواری میں بٹھانے کا منتظر ہوتا ہے تا کہ وہ اس شخص کے پاس نہ جائیں یہ ایک علامتی پیرایۂ بیان ہے اور اظہار کا یہ طریقہ مذہبی عدم رواداری کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ قدیم ادبیات اور دیگر اشیا کو بھی مٹتی ہوئی تہذیب کی علامت کے طور پر استعمال کیا ہے اور آخری سواریاں ایسے نامعلوم راستوں کی طرف گامزن ہیں جن کا واپس ہونا ناممکن ہے۔ اقتباسات اس طرح ہیں:

''لکڑی کا تختہ تو ہر موت کا مقدر ہے لیکن کچھ تہذیبیں زندگی میں ہی ایسی بے آسرا ہو جاتی ہیں کی ان کا زندہ وجود لکڑی کے کمزور تختے پر بیٹھا ناہموار راستے پر غیر یقینی منزل کی طرف گھسٹتا رہتا ہے۔'' 15

دوسرا اقتباس جس میں واحد متکلم کہتا ہے:

''دیکھئے! وہ دیکھئے سامنے والی سواری میں ٹوٹی ہوئی محرابیں اور کنگورے لدے ہیں۔ ان کے پیچھے والی سواری میں کٹاؤ دار اور نقشین دریچے ہیں۔ مینار اور گنبدوں کی سواری پیچھے آرہی ہے اور یہ جو سامنے سے سواری گزر رہی ہے اس میں سنگھاردان، سرمہ دانی، خاص دان، پان دان اور عطر دانوں کا انبار ہے۔ اس کے ٹھیک پیچھے والی سواری میں عماموں، کلف دار ٹوپیوں، خرقوں، جُبّوں اور عباؤں کے گٹھر لدے ہیں۔ ان کے پیچھے طوطوں اور میناؤں کے پنجروں کی سواریاں ہیں۔ وہ جو ایک سجی ہوئی سواری ہے اس میں عطر کی شیشیاں بھری ہوئی ہیں۔ اس کے پیچھے جو سواری ہے اس میں منہ سے پھونکنے والے اور ہاتھ سے بجانے والے موسیقی کے آلات ہیں۔ اور۔۔۔ اف! دیکھو یہ جو بالکل ہمارے پاس سے سواری گذری، اس میں مثنویوں، قصیدوں، مرثیوں، رباعیوں، بارہ ماسوں، قصوں، کتھاؤں اور داستانوں کے دفتر کتنے پھوہڑ انداز میں لاد رکھے ہیں۔ خطاطی کے بیش قیمت نمونے قدم قدم پر زمین پہ گرتے جا رہے ہیں۔'' 16

ناول کے اختتام پر تہذیب سے متعلق ایسے سوالات قائم کیے گئے ہیں جو ایک حساس قاری کو جھنجھوڑ کر رکھ دیتے ہیں تہذیب کی بازیابی کے لیے اگر کوئی ایک شخص بھی اس کی تجدید کاری کا عمل انجام دے تو یہ ممکن نہیں ہے بلکہ اس کے لیے ایک جماعت کا ہونا لازمی ہے کیوں کہ تہذیب کا وجود ایک مجتمع معاشرے کی بنا پر ہی تشکیل پاتا ہے۔ موجودہ دور میں ہمارے معاشرے کا شیرازہ

منتشر ہو چکا ہے اور یہ سلسلہ شاید یوں ہی رواں دواں رہے گا:

''اس تاریک رات میں سفید دھند بھرا ایک راستہ ہے یا ایک دریا ہے جس میں یہ سب غرقاب ہو رہے ہیں۔ کچھ کمزور بوڑھے آدمی پانی میں غوطے لگا کر ان ڈوبنے والی اشیا کو تلاش کر رہے ہیں۔ کبھی کوئی چیز ان کے ہاتھ آجاتی ہے، کبھی وہی چیز ان کی گرفت سے پھسل جاتی ہے۔ انہیں کون پھر سے اٹھائے گا۔ اور سامنے دیکھئے! اس سواری میں اوپر سے نیچے تک مٹی کے کچے گڑھے بھرے پڑے ہیں۔ یہ سب ہم سے دور ہو رہی ہیں۔ یہ سب ایک انجانے موڑ کی طرف بڑھ رہی ہیں۔ کیا محبت اور قربانیوں کے نشان بھی؟۔'' 17

ناول کے تمام واقعات ایک دوسرے سے مربوط ہیں۔ پلاٹ، کردار اور اظہار و بیان کے دیگر طرز کو خوش اسلوبی سے برتا ہے۔ واقعات میں تنوع کے باوجود پلاٹ کی تنظیم کو برقرار رکھا ہے۔ پلاٹ کو ابتدا، وسط اور انجام کے روایتی طریقہ کار کے تحت تشکیل نہیں دیا گیا ہے بلکہ ناول کی ابتدا اصل واقعے کے نقطۂ عروج سے ہوئی ہے جس میں واحد متکلم راوی اس بات کا بیان کرتا ہے کہ وہ اپنے دادا ابا کے روزنامچہ نما سفرنامے کو پڑھ کر عجیب کیفیت کا شکار ہو جاتا تھا۔ اس سفرنامے میں بقول اس کے والد ''بس ایک سفر کی کہانی ہے اور کچھ اوہام ہیں۔'' اس کے بعد قصے میں اس روزنامچے کا سلسلے وار ذکر نہ کر کے، راوی واقعات کا رخ اپنے بچپن کی یادوں کی جانب موڑ لیتا ہے۔ جس سے قصے میں پیچیدگی پیدا ہو جاتی ہے اور یہ پیچیدگی، واقعہ میں تجسس کا عنصر قائم کرتی ہے۔ جب اس کی بیوی اپنے شوہر (واحد متکلم راوی) سے اس روزنامچے کے متعلق پوچھتی ہے:

''اس سفرنامہ کو پڑھنے سے پہلے کیا آپ اپنے بچپن اور لڑکپن میں بھی ایسے ہی تھے آدم بیزار؟'' ۔۔۔ ''نہیں میرا بچپن اور لڑکپن بہت شاداب تھا۔'' 18

یہ کہہ کر راوی ماضی کے واقعات کو اپنی یادوں کے توسط سے بیان کرنے لگتا ہے۔ ناول میں وقتاً فوقتاً زمانہ ماضی کے واقعات کو روک کر حال کی طرف لوٹنے کا عمل کارفرما ہے۔ ناول کی شعریات میں زمان و مکان ایک Powerful Tool کی حیثیت رکھتا ہے اور واقعات میں استحکام اور کرداروں کی سوچ اور خیالات میں ٹھہراؤ نہ ہونے کی وجہ سے زمانہ حال، ماضی اور مستقبل آپس میں گڈمڈ ہوتے رہتے ہیں۔ ناول میں ماضی اور حال کے امتزاج کو فنکارانہ مہارت سے اس طرح

پیش کیا گیا ہے کہ ان (زمانہ ماضی اور حال) کے حدود کا تعین کرنے میں کسی قسم کی مشکل درپیش نہیں آتی اور نہ ہی متن کی تفہیم میں کوئی خلل واقع ہوتا ہے۔ زبان و بیان کے تخلیقی اظہار نے واقعات کو موثر بنا دیا ہے۔ لہذا واقعات میں آگے جانے اور پیچھے پلٹنے کا سلسلہ موجود ہے جو ناول کو ایک مخصوص ہیئت سے ہمکنار کرتا ہے۔ کرداروں کی پیش کش، ان کے اعمال و اقوال کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف اور منفرد ہے۔ مرکزی کردار (اکرم) کے توسط سے ناول کے واقعات کا تانا بانا ترتیب دیا گیا ہے اور اس کے معصوم ذہن میں پیدا ہونے والے سوالات کو موثر انداز میں بیان کیا ہے۔ جمو اور اکرم کی ایک دوسرے کے تئیں وابستگی کو ایک مبہم رشتے سے تعبیر کر کے اسے کوئی نام نہیں دیا جا سکتا لیکن ان دونوں کے متعلق قاری سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اکرم کی بیوی، والد صاحب، دادا، پردادا، جمو، شام لال، خلیفہ سراج، جمو کی دونوں بہنیں، نانی اماں، شاردا، گومتی وغیرہ کردار اپنا رول ادا کرتے نظر آتے ہیں۔ واحد متکلم راوی اپنے نقطۂ نظر کے حوالے سے تمام کرداروں کی حرکات و سکنات ان کے Treatment اور Description کے بیان میں کسی بھی مقام پر بھٹکتا نہیں ہے۔ بیانیے پر راوی کی گرفت ابتدا سے آخر تک برقرار ہے۔ ہر واقعہ لفظوں کی موزونیت اور الفاظ کے مناسب استعمال سے تشکیل دیا ہے۔ روزنامچے کی مدد سے واقعاتی تسلسل کو آگے بڑھایا گیا ہے۔ بحیثیت مجموعی سید محمد اشرف کا ناول آخری سواریاں موضوعی اور فنی دونوں اعتبار سے اردو ناول کی روایت میں اہمیت کا حامل ہے۔ تہذیب کے معدوم ہونے کا نوحہ تو دوسرے ناول نگاروں کے یہاں بھی ملتا ہے لیکن سید محمد اشرف نے اپنی فکری صلاحیت اور موثر انداز سے اس موضوع کو دوسرے موضوعات سے ہم آہنگ کر کے پیش کش کے ایک جدید طریقہ کار کی بنا ڈالی ہے۔

حواشی

1 اشرف، سید محمد۔ آخری سواریاں، دہلی: عرشیہ پبلیکیشنز، 2016 ص 11

2 ایضاً، ص33

3 ایضاً، ص42

4 ایضاً، ص46,47

5 ایضاً، ص80

6 ایضاً، ص87

7 ایضاً، ص148

8 ایضاً، ص148

9 ایضاً، ص150

10 ایضاً، ص152

11 ایضاً، ص152

12 ایضاً، ص155

13 ایضاً، ص189

14 ایضاً، ص196

15 ایضاً، ص202

16 ایضاً، ص207

17 ایضاً، ص13

18 ایضاً، ص8

شہرِ لازوال، آباد ویرانے

اردو ناول نگاری کی تاریخ میں بانو قدسیہ کا نام اہمیت کا حامل ہے ان کا مقبول عام ناول ''راجہ گدھ'' اردو دنیا میں شہرتِ دوام کی حیثیت حاصل کر چکا ہے۔ ''حاصل گھاٹ''، ''شہر بے مثال'' اور ''شہر لازوال، آباد ویرانے'' ان کے دیگر ناول ہیں۔ راجہ گدھ کے متعلق ناقدین ادب نے مختلف آرا پیش کیں اور متعدد نقطۂ نظر سے اس کے تعین قدر کا سلسلہ بھی جاری ہے لیکن باقی ناولوں کے تعلق سے خاطر خواہ گفتگو نہیں کی گئی۔ ان کا ناول شہر لازوال آباد ویرانے 2012 میں سنگ میل پبلی کیشنز لاہور سے شائع ہوا۔ راجہ گدھ کے مقابلے میں اس کا کینوس وسیع ہے ساتھ ہی یہ ایک مختلف نوعیت کا ناول ہے جس میں بہت سے چھوٹے چھوٹے قصوں کے توسط سے ناول ترتیب دیا گیا ہے۔

ناول کا عنوان ''شہر لازوال، آباد ویرانے'' Paradoxical سطح پر ترتیب دیا گیا ہے اور اس عنوان کی مناسبت سے مصنفہ نے ناول کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے جس میں پہلا حصہ شہر لازوال پر مبنی ہے جو محض ۶۸ صفحات کا احاطہ کرتا ہے اور باقی حصہ آباد ویرانے پر مشتمل ہے۔ شہر لازوال سے مراد لاہور شہر ہے۔ ابتدا میں بانو قدسیہ اس کے متعلق لکھتی ہیں۔ ''اس ناول کی تھیم یہ ہے کہ لاہور شہر جو بے پناہ ناپاک لوگوں سے آباد ہے، کیسے ابھی تک آباد ہے...... غالباً کچھ اللہ کے بھگت اس دھرتی پر آباد ہیں جو اس کے لیے دعا گو ہیں۔'' لیکن بانو قدسیہ کا یہ قول صرف شہر لازوال کے واقعات اور آباد ویرانے میں تقسیم کے بعد کے واقعات پر منطبق ہوتا ہے۔ درمیانی حصہ لاہور سے ملحق کانگڑہ ویلی میں قیام پذیر کرداروں کے واقعات پر مشتمل ہے۔ شہر لازوال میں موجود کرداروں کا تعلق ان ناموں سے ہے جن کا ذکر بانو قدسیہ نے ابتدا میں ہی کر دیا ہے۔ جس

سے اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ پورا ناول انھیں کرداروں کے محور پر گردش کرے گا جب کہ شہر لازوال میں موجود کسی بھی کردار کا تعلق آباد ویرانے کے کسی بھی واقعے سے نہیں ہوتا ہے۔ ناول کی ساخت میں واقعاتی سطح پر اس کو فنی عیب قرار دیا جائے گا دوسرا حصہ ''آباد ویرانے'' Paradoxical ترتیب ہے۔ ایک ایسا قول جو بظاہر تو غیر یقینی اور غلط معلوم ہو لیکن شاعر یا مصنف کے عندیے میں وہ درست ہو اور غور کرنے پر اس کی معنویت اجاگر ہو جائے۔ اسی امر کو ملحوظ رکھتے ہوئے مصنفہ نے یہ ترکیب استعمال کی ہے۔ اس قول سے ظاہر ہوتا ہے کہ بظاہر تو یہ علاقہ آباد ہے اور عشرت کدے کے طور پر جانا جاتا ہے لیکن حقیقت میں یہاں رہنے والے لوگوں کے اعمال کے باعث اس جگہ پر ویرانی اور تباہی کی کیفیت چھائی ہوئی ہے۔

بانو قدسیہ کے اس ناول میں متعدد چھوٹے چھوٹے واقعات موجود ہیں جن میں بعض واقعات مرکزی قصے کو آگے بڑھانے میں معاون ثابت نہیں ہوتے۔ ناول میں ان کی شمولیت محض اضافی حیثیت رکھتی ہے۔ جس سے بے جا طوالت کا احساس ہوتا ہے۔ ناول کی ابتدا میں مصنفہ نے اہم کردار کے نام سے کرداروں کی فہرست رقم کی ہے۔ جن میں ظفر کی بیوی رخشندہ (طوائف) ،ظفر، اکرام شاہ، ڈاکٹر فہیم، جنرل بختیار، جمال کے نام شامل ہیں اور یہ تمام کردار 'شہر لازوال' کے حصے میں موجود ہیں 'آباد ویرانے' میں خلق کیے گئے کردار ڈاکٹر سفراز مغل، ابراہیم مغل، شوکت مغل، راحیلہ، ساجدہ بیگم، ادما، روی، سریندر، ببو، شاہد، نجم، ڈاکٹر قیصر اہم ہیں ان کے علاوہ سیکڑوں چھوٹے چھوٹے کردار موجود ہیں جن کو مصنفہ تخلیق نا بھی کرتیں تو ناول کے اہم واقعات میں کوئی فرق نہیں آتا لیکن چوں کہ بانو قدسیہ نے ابتدا میں اس بات کی طرف اشارہ کر دیا ہے کہ 'اب بھی اس دھرتی پر کچھ اللہ کے بھگت آباد ہیں جو اس کے لیے دعا گو ہیں' ہوسکتا ہے ان جزوی واقعات میں تشکیل شدہ کرداروں سے مراد انھیں نیک بندوں کی جانب اشارہ مقصود ہو لیکن ساخت اور بیانیہ ہیئت میں یہ غیر ضروری معلوم ہوتے ہیں۔ مصنفہ سے اکثر مقامات پر ناموں کے بیان میں بھی سہو ہوا ہے اور بعض جگہ راوی کی بے جا تبدیلی قصے میں خلل پیدا کرتی ہے۔

ناول کا موضوع معاشرے میں پھیلی جنسی بے راہ روی، بدامنی، انتشار، رشتوں کی نوعیت اور ان کی پامالی، فیشن زدہ ماحول میں ہر غلط اشیا کو ضرورت سمجھنا، مذہبی اصولوں پر عمل کرنے کے

ساتھ طوائف سے ہمبستری، مشترکہ تہذیب کا بیان، مسلمان قوم کا زوال، اپنے تہذیبی سرمایے سے قطع تعلقی، مذہب سے دوری، تقسیم کے نتیجے میں پاکستانی عوام کے مسائل، داخلی اضمحلال واضطراب اور تشنگی کا احساس وغیرہ ہیں۔ ناول کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے پہلا حصہ شہرلازوال پر مشتمل ہے جس کی کہانی اس طرح ہے کہ لاہور میں مقیم رخشندہ نامی طوائف، جو پہلے ظفر کی بیوی تھی، کسی نامعلوم مرض کا شکار ہو کر پاگل خانے پہنچادی جاتی ہے۔ وہاں سے واپسی پر وہ طوائف کی حیثیت سے مردوں کی جسمانی آسودگی کا ذریعہ بنتی ہے۔ لاہور سے کچھ دور جھنگ کے علاقے میں رہنے والے سید اکرام شاہ کو، جو اہل بیت سے قربت رکھتے ہیں، قوالی میں دلچسپی کے علاوہ اسلامی نظام اور سیاسی محرکات پر دسترس حاصل ہے ساتھ ہی شراب اور عورت پر بھی اپنا حق سمجھتے ہیں اور رخشندہ سے جسمانی آسودگی حاصل کرتے ہیں۔ اس بات کا علم سید صاحب کی بیوی کو ہوتا ہے لیکن بجائے لعنت ملامت کرنے کے، اس کی (رخشندہ) خدمت گذاری کو اپنا فریضہ سمجھتی ہیں۔ کئی مردوں سے تعلقات بنانے کی وجہ سے وہ اسقاط حمل کو ترجیح دیتی ہے لیکن جنرل بختیار سے محبت کے باعث وہ ان کی اولاد کو مارنا نہیں چاہتی ہے مگر جنرل بختیار کے اصرار کرنے پر وہ بچہ ضائع کروا دیتی ہے اور یہ کام ڈاکٹر فہیم کے ہاتھوں انجام پاتا ہے۔ ڈاکٹر فہیم، رخشندہ کو جنرل بختیار کی بیوی کے طور پر جانتی ہے تاہم اس کی اصلیت سے بھی واقف ہے۔ ڈاکٹر فہیم کے کلینک پر رخشندہ کی ملاقات ایک ایسی لڑکی سے ہوتی ہے جس کا حمل اس کے ماموں کی زیادتی کا نتیجہ ہے۔ رخشندہ جب جنرل بختیار کے گھر جاتی تو وہ اسے اپنی بیوی کے سامنے بہن جی کہہ کر پکارتے۔ ان کے بیٹے جمال سے بھی رخشندہ کے تعلقات استوار ہو جاتے ہیں مگر بختیار کی بیوی، اپنے شوہر اور بیٹے سے رخشندہ کے تعلق کی نوعیت کو جاننے کے باوجود کچھ نہیں کہتی ہے۔ اس کے بعد کاشف نامی ایک شخص اپنی زندگی کی کہانی کسی دوسرے شخص کو سناتا ہے۔ کاشف لاہور کے کسی تھانے میں ایس ایچ او کے عہدے پر فائز تھا لیکن ملک کی گندی سیاست کے باعث وہ استعفی دے کر کینڈا چلا جاتا ہے۔ یہاں پر شہرلازوال کا حصہ اختتام کو پہنچ جاتا ہے۔

''آباد ویرانے'' میں عہد بہ عہد واقعات کو تشکیل دیا گیا ہے۔ جن میں ڈاکٹر سرفراز مغل ان کے دونوں بچے راحیلہ اور شوکت کی زندگی میں آنے والے رموز نکات کا بیان ملتا ہے۔ ڈاکٹر

سرفراز اپنے خاندان کے ساتھ گورداسپور (امرتسر) سے کانگڑہ ویلی میں سکونت اختیار کر لیتے ہیں جہاں پر مسلمانوں کی تعداد بہت کم ہوتی ہے۔اس اعتبار سے راحیلہ اور شوکت کی دوستی ،اوما، روی، ببو اور سریندر سے ہو جاتی ہے۔سرفراز کے والد ابراہیم مغل اس بات کا نوحہ کرتے ہیں کہ بچے اپنی مسلم تہذیب و ثقافت کو بھلا بیٹھیں گے جبکہ ان کا بیٹا اور بہو اس بات کی پرواہ نہیں کرتے۔اس حصے کے کئی عہد ان کے بچپن سے لے کر جوانی تک کے واقعات پر مشتمل ہے جن میں جزئیات نگاری سے سب سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔شوکت مغل پڑھائی کی غرض سے لاہور چلا جاتا ہے،راحیلہ کی شادی شاہد سے طے ہو جاتی ہے اور شادی کے دن ہی بلوائی، ڈاکٹر سرفراز کے گھر پر حملہ کر دیتے ہیں۔گھر کے تمام لوگ مارے جاتے ہیں اور راحیلہ کو جنسی تشدد کا نشانہ بنایا جاتا ہے۔ہندوستان تقسیم ہو جاتا ہے۔یہاں سے کہانی نیا رخ اختیار کر لیتی ہے اوزمانی سطح پر واقعات کو تقسیم سے اڑتالیس برس بعد رونما ہوتے ہوئے دکھایا جاتا ہے جس میں شوکت مغل اپنے بیوی بچوں کے ساتھ لاہور میں مقیم ہے۔اس کے بعد چند غیر ضروری واقعات کا بیان ملتا ہے جو مرکزی قصے کو آگے بڑھاتے ہیں بعد ازاں راحیلہ کا قصہ شروع ہوتا ہے جو قافلے کے ساتھ پاکستان پہنچا دی جاتی ہے۔ناساز طبیعت کے باعث ڈاکٹر قیصر جو والٹن کیمپ میں مہاجرین کے علاج معالجے کے کام پر مامور ہے،راحیلہ کو اپنے گھر لے جاتا ہے۔وہاں اس کے علاج سے معلوم ہوتا ہے کہ راحیلہ حاملہ ہے۔ڈاکٹر قیصر انسانیت کے سبب اس سے نکاح کر لیتا ہے اور یہ نکاح محبت میں تبدیل ہو جاتا ہے۔قیصر،راحیلہ سے عمر میں پندرہ سال بڑا ہوتا ہے۔ایک دن شاہد راحیلہ کو تلاش کرتے ہوئے قیصر کے گھر پہنچ جاتا ہے اور اپنے ساتھ چلنے کے لیے کہتا ہے لیکن راحیلہ کے انکار کرنے پر وہ اسے برا بھلا کہتا ہے اور الزام تراشی کرتا ہے مگر راحیلہ اپنے محسن کو چھوڑنے پر تیار نہیں ہوتی۔قیصر کا دوست نجم راحیلہ پر غلط نظر رکھتا ہے جس کے سبب قیصر اور نجم کے مابین دوریاں حائل ہو جاتی ہیں۔مہلک مرض کی وجہ سے قیصر کی موت ہو جاتی ہے۔وہ اپنا تمام اثاثہ راحیلہ اور اس کے بچے کے نام کر جاتا ہے اور راحیلہ ارسلان کی پیدائش کے بعد اپنی زندگی اس کے لیے وقف کر دیتی ہے۔اس قصے پر ناول کا اختتام ہو جاتا ہے۔

ناول میں غیر ضروری واقعات اور کرداروں نے بیان کو گنجلک بنا دیا ہے۔بانو قدسیہ نے

لاہور کے حالات وہاں کے لوگوں کی بے حسی، بے ضمیری ،تباہ و برباد ہوتے ہوئے انسانی تشخص، بے غیرتی کی حدود کو پار کرتے ہوئے انسانی رشتوں کا بیان کیا ہے۔ناول میں راوی وقتاً فوقتاً اس بات پر افسوس کرتا ہوا نظر آتا ہے کہ پاکستان کا قیام جن بنیادوں پر عمل میں آیا تھا اور مذہب کی رسی پکڑ کر مسلم لیگ نے جس انداز سے پاکستان کے حق میں علم بلند کیے تھے وہ تمام مقاصد فوت ہو چکے ہیں۔ برائی عام ہوگئی ہے انسانوں نے غلط روش اختیار کر لی ہے۔عام طور پر اردو ناول میں عورت کو استحصال زدہ بتایا جاتا ہے اور مرد کو اس کا ذمے دار قرار دیا جاتا ہے۔راوی ایک مقام پر مرد کے متعلق بھی مساوی رویہ اختیار کرتے ہوئے لکھتا ہے اور پاکستانی معاشرے کے حالات پر نوحہ خواں ہے:

''عورت اور روپیہ ان دونوں نے مل کر مرد کا خوب استحصال کیا تھا اور خود مرد کے استحصال کا نشانہ بنی تھی۔جو معاشرے اپنی عورت سے روپیہ کا سا سلوک کرتے ہیں وہ بالآخر بڑے انتشار سے دوچار ہو جاتے ہیں۔پاکستان میں روپیہ عورت کی طرح پردے دار باحیا ہو گیا تھا۔لاکرز میں بند بیرونی ممالک میں چھپا ہوا،سونے چاندی کی شکل میں مقید روپیہ اپنی موت آپ مر رہا تھا اور عورت؟ کم از کم اس سوسائٹی کی عورت جس میں رخشندہ رہتی تھی ۔یہاں کی عورت بے وقعت تھی۔سربازار منہ کھولے،بال بکھرائے پھر رہی تھی اور کوئی اسے مقید کرنے کو تیار نہ تھا۔روپے نے عورت کے ساتھ اپنا روپ بدل لیا تھا اور دونوں معجوب تھے۔روپے اور عورت کا کوئی مرکز،کوئی حدود اربعہ،کوئی جہت باقی نہ رہی تھی۔'' 1

ناول سے مقتبس یہ بیان معاشرتی خلفشار اور ایک انسان کا دوسرے انسان کے تئیں منفی رویوں کو پیش کرتا ہے۔رخشندہ کسی ایک مرد کی پناہ میں اپنے لیے سکون تلاش کرتی ہے مگر اسے حاصل نہیں کر پاتی ہے۔وہ خدا سے انسان اور اس کی مشکلات کو برداشت کرنے کے متعلق گھنٹوں خودکلامی کے عالم میں مبتلا رہتی اور سوال کرتی ہے کہ اس عالم رنگ و بو میں اتنے مصائب کیوں ہے ،تو نے اپنے بندوں کو انتشار کی کیفیت میں کیوں مبتلا کر رکھا ہے لیکن اسے اس بات کا جواب نہیں مل پاتا اور پھر وہ اپنے وجود کی تسکین کے لیے نکل کھڑی ہوتی ۔لاہور میں پھیلتی ہوئی بدامنی، جنسی بے راہ روی، تشدد اور رشتوں کے گھناونے روپ کو پیش کرنے کے لیے پھول ونتی کے کردار کو تشکیل

دیا گیا ہے جس کا حمل اس کے ماموں کی زیادتی کا نتیجہ ہے جب کہ پھول ونتی اپنے ماموں زاد بھائی سے منسلک ہے جو کویت میں نوکری کرتا ہے۔ رخشندہ کی ملاقات پھول ونتی سے ڈاکٹر فہیم کے کلینک پر ہوتی ہے اور دونوں کے مابین تبادلہ خیال ہوتا ہے۔ رخشندہ اس سے کہتی ہے:

''پھول ونتی۔۔۔!تو اور میں۔۔ہم صرف جسم کا بلاوا ہیں۔

میں نے جب بھی مدد کے لئے ہاتھ اٹھائے میرے چاہنے والوں نے مجھے اپنا عضو تناسل پکڑا دیا۔ مرد کے پاس ہمیں دینے کے لئے اور کچھ نہیں۔ مرد کی ذات بھی کس قدر تہی دست تھی کہ وہ اس سے زیادہ اور کچھ بھی کسی عورت کو نہیں دے سکتا تھا۔ اس لئے شولنگھم کی پوجا عورتوں کا شعار رہی تا کہ مرد کی ذات کا جو حصہ ان کا ہے اسے وہ اپنا دھرم بنالیں اور اس کی پرستش سے بالآخر اپنے رب سے جاملیں۔ کیونکہ پرستش اور عبادت کے بغیر انسان اپنے خدا تک نہیں پہنچ سکتا۔ مجاز سے حقیقت کی ایک راہ تھی اور جنوبی ہند کی عورت نے بہت پہلے اپنے راستے کو پہچان لیا تھا۔'' 2

عورت اور مرد کے رشتوں کا ایسا بیان بانو قدسیہ کے یہاں پہلی بار دیکھنے کو ملتا ہے جس میں مصنفہ نے مرد کے لیے کسی قسم کے سخت اور کرخت الفاظ کا استعمال نہیں کیا بلکہ اس کی جنسی ضروریات کو اس کی مجبوری سے تعبیر کیا ہے اور عورت کو ان ضروریات سے منسلک قرار دیا ہے۔ پھول ونتی کا، اپنے ماموں کے ذریعے حمل ٹھہر جانا ایک نا قابل برداشت فعل ہے جو رشتوں پر سے اعتماد اور بھروسے کو ختم کرتا نظر آتا ہے۔ پھول ونتی کی ماں رخشندہ سے کہتی ہیں جو سید خاندان سے تعلق رکھتی ہیں:

''دفع دور۔۔لعنت۔ پھر اسی ماموں کے پاس بھیج دوں جس کے پاس یہ منہ کالا کروا کے آئی ہے۔

اب سیدانی پھر رونے لگیں اور دیر تک روتی رہیں۔۔۔''میرا سگا بھائی، میرا اپنا سگا بھائی ۔۔۔اس کی اپنی سگی بھانجی۔۔اور۔۔کس بات کا اعتبار کریں بیٹی۔ اب تو بتا منیر برداشت کرے گا اس بات کو۔۔۔یہ پاگل تو کہتی ہے کہ منیر کچھ نہیں کہے گا پر اسے کیا پتہ۔ پاگل بیوقوف۔!'' 3

درج بالا اقتباس میں پھول وتی کا یہ بیان کہ منیر کچھ نہیں کہے گا اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ اس کے نزدیک اپنے ماموں کے ساتھ جنسی تعلق قائم کرنا ایک معمولی امر ہے اس کی بہ نسبت اپنے بچے کو ضائع کروانا بڑی بات۔ اس لیے وہ یقین سے کہتی ہے کیوں کہ اسے لگتا ہے کہ منیر کی محبت اس پر بھی غالب آجائے گی اور وہ اسقاط حمل سے انکار کر دیتی ہے۔ یہاں یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ یہ محض پھول وتی کا قصور نہیں بلکہ اس معاشرے کا قصور ہے جس نے انسانی ذہن کو تباہ و برباد کر دیا ہے جہاں بڑھتی ہوئی آگاہی اور سائنس و ٹکنولوجی نے ہر فرد کے اذہان کو مقید کر لیا ہے۔ صحیح غلط کی تفریق ختم ہو چکی ہے۔ راوی کا یہ بیان کہ ''رخشندہ کو یوں محسوس ہوا جیسے زمین اس کے پیروں تلے سے Escalator کی طرح چلنے لگ پڑی۔''4 ظاہر کرتا ہے کہ ایک طوائف کے لیے بھی یہ بات نہایت کریہہ اور نا گوار ہے لیکن معاشرہ اس سے کہیں آگے نکل چکا ہے۔ جنرل بختیار سے رخشندہ کے تعلق کی نوعیت کو سمجھتے ہوئے بھی، بیگم بختیار اکثر نظر انداز کرتی ہیں اور لاتعلقی کا مظاہرہ کرتے ہوئے بختیار کو سادہ لوح سمجھتی ہیں اور رخشندہ کے ساتھ دوستانہ تعلق استوار رکھتی ہیں۔ ان دونوں خواتین کا جنرل بختیار کو معصوم سمجھنے کے متعلق راوی کا یہ بیان ملاحظہ ہو:

> ''پتہ نہیں کیا بات تھی لیکن اب جب سے رخشندہ جنرل صاحب کی ذہنی، جسمانی اور دینی بہن بن چکی تھی خود اس کا خیال راسخ ہو چکا تھا کہ جنرل صاحب کی ذاتی زندگی بالکل بے داغ ہے۔ اس کا اور بیگم بختیار کا ایمان عجب تھا۔
>
> غالباً انسان وہی بات جانتا ہے جسے ماننے پر اس کا جی مائل ہو۔ اوائل عشق میں کیسا یقین ہوتا ہے کہ اگر عاشق نے محبوب کو نہ دیکھا تو غالباً عاشق خود کشی کر لے گا۔ اگر معلوم بھی ہو جائے کہ عاشق ہرجائی بے وفا ہے تو بھی دل وہی کچھ ماننا رہتا ہے جو اس کا دل چاہتا ہے اور عشق کی پینگ نصف النہار ہوتی رہتی ہے۔ اعتبار کے معاملے عجیب ہیں۔ بیگم بختیار بھی غالباً بہت کچھ جانتی تھیں لیکن وہ باقاعدہ جنرل بختیار کو قریباً پچیس برس سے بھولا ہی سمجھے جا رہی تھیں۔'' 5

اس بیان میں ہمہ داں راوی کا یہ فقرہ کہ 'پتہ نہیں کیا بات تھی' ظاہر کرتا ہے کہ یا تو عورت بیوقوف ہے یا مجبور یا پھر اس نے مفاہمت کر لی ہے تا کہ زندگی میں آنے والی پیچیدگیاں اس کا

سکون تباہ و برباد نہ کریں یہاں تک کہ بیگم بختیار، رخشندہ کو اپنے بیٹے جمال کی تحویل میں دیکھ کر بھی غم و غصے کا اظہار نہیں کرتیں۔ رخشندہ ایک ستر سال کے بوڑھے نواب کی بھی منظور نظر تھی جو اس پر آسائشوں کی بارش کیا کرتا اور بدلے میں وہ اس کو جنسی آسودگی فراہم کرتی۔ رخشندہ کا کردار معاشرے میں ناسور کی حیثیت رکھتا ہے جس کو کسی پل چین و سکون میسر نہیں وہ اپنی ذات کی خلیج کو پر کرنے کے لیے ہمہ وقت ایک نئے مرد کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہے۔ اپنے ساتھ پیش آنے والے حادثات و مشکلات، اس کو خدا سے سوال کرنے پر اکساتے اور پھر وہ انھیں خدا کا فیصلہ سمجھ کر قانع بن جاتی، راوی نے رخشندہ کی سوچ کو ان الفاظ میں بیان کیا ہے:

> ''رخشندہ اس بات کو ہر وقت سوچتی رہتی کہ ساری توفیق تو اوپر والے کی دین ہے پھر انسان اپنی تجویز، فیصلے اور دعاؤں کو کیسے درست سمجھے۔ یہی تقدیر تھی اور اٹل تھی۔'' 6

اس کے بعد راوی کا یہ بیان:

> ''تقدیر کے اٹل فیصلے کے تحت پہلے وہ جنرل صاحب کے تصرف میں چلی گئی۔ جنرل صاحب کو وہ کسی قیمت پر چھوڑنا نہ چاہتی تھی۔ یہ اس کی پہلی محبت تھی۔ اس نے جنرل صاحب کی بڑی منتیں کیں کہ بچہ ضائع نہیں کرنا چاہتی لیکن جنرل بختیار نہ مانے۔'' 7

درج بالا اقتباس میں راوی کا یہ بیان کہ تقدیر کے فیصلے کے مطابق رخشندہ کے ساتھ یہ تمام واقعات پیش آئے، قصے کے منطقی ربط اور سبب و نتیجہ کے بنیادی مفروضات کی نوعیت کو تبدیل کر دیتا ہے شہر لازوال کا حصہ اس صفحے پر اختتام کو پہنچ جاتا ہے۔ راوی نے اس حصے کے واقعات کو اس انداز سے تشکیل دیا ہے کہ پلاٹ میں پیچیدگی پیدا ہو گئی ہے۔ واقعے کا آغاز، نقطۂ عروج سے کیا ہے اور آخر تک واقعات نقطۂ عروج پر ہی گردش کرتے نظر آتے ہیں۔ بین السطور میں راوی نے رخشندہ کی زندگی کے متعلق چند باتوں کا ذکر کیا ہے لیکن اس کو قصے کا وسط نہیں کہا جا سکتا بلکہ اختتامی سطور میں راوی، واقعے کا سبب بیان کرتے ہوئے تمام صورت حال کو تقدیر کے فیصلے سے منسلک کر دیتا ہے۔ ناول میں واقعات کی زمانی ترتیب بالکل مختلف ہے۔ شہر لازوال کا حصہ، زمانے کے لحاظ سے پاکستان کے قیام کے چالیس سال بعد کا زمانہ ہے جہاں تقسیم کے بعد رخشندہ کی طوائف ماں اس کو والٹن کیمپ سے ایک نیک لڑکی بنانے کی غرض سے لے جاتی ہے لیکن اس

کے نصیب میں کچھ اور لکھا تھا۔ ناول میں واقعات کی یہ ترتیب بیانیہ کو گنجلک بنا دیتی ہے اور وہ تمام کردار جنھیں بانو قدسیہ نے مرکزی کرداروں کی فہرست میں شامل کیا ہے اس حصے کے اختتام کے ساتھ ہی ناول کے دوسرے حصے سے اپنا رشتہ منقطع کر لیتے ہیں اور '' آبادویرانے'' والے حصے سے ان کا کوئی بھی تعلق نظر نہیں آتا اس کے بعد '' کاشف کی کہانی '' نام کے عنوان سے واقعات قطعی غیر ضروری اور اضافی معلوم ہوتے ہیں۔ اگر اس کا بیان نہ بھی کیا جاتا تو ناول کے واقعات پر کوئی اثر مرتب نہیں ہوتا۔ '' آباد ویرانے'' والے حصے میں سات عہد کے تحت واقعات تشکیل دیے گئے ہیں۔ ڈاکٹر سرفراز مغل کے والد ابراہیم مغل مسلم تہذیب کے پروردہ ہیں۔ پہاڑ پر سکونت اختیار کرنے کے سلسلے میں ان کو اس بات کا خوف لاحق ہو جاتا ہے کہ وہاں مسلمان آبادی کی کمی کے باعث ساجدہ بہو، شوکت اور راحیلہ اسلامی تہذیب کے مطابق زندگی نہیں گزار پائیں گے اس بات کی شکایت وہ اپنے بیٹے سے کئی مرتبہ کرتے ہیں جس پر سرفراز جھنجھلا کر کہتا ہے:

'' آپ کو تو بس مسلمانوں کی پڑی رہتی ہے۔ ہوں یا نہ ہوں، ہمیں اس سے کیا مطلب؟

بڑے ابا اس بیان پر بہت حیران ہوئے۔ پہلے انہوں نے سرفراز کو دو تین مرتبہ یوں دیکھا جیسے پہلی بار دیکھ رہے ہوں۔ پھر کڑک کر بولے۔۔۔'' کیا مطلب؟ ہر مسلمان کو دوسرے مسلمان کے ساتھ پیدائش سے لے کر لحد تک مطلب ہوتا ہے۔ جو وہاں عیدگاہ نہ ہوئی تو عید پڑھنے کہاں جائیں گے؟ جو وہاں کوئی کلمہ گو ہی نہ ہو تو ہمارا بھائی چارہ کس سے ہوگا؟ راحیلہ ،شوکت کس سے کھیلیں گے، تمہاری بیوی کا کیا بنے گا؟'' 8

ابراہیم مغل کا اپنے مذہب کے تئیں تشویش ناک حد تک پریشان ہونا اس بات کی جانب اشارہ کرتا ہے کہ وہ مسلم تہذیب وثقافت سے اپنے خاندان کو جوڑے رکھنا چاہتے ہیں۔ دوسرے مذہب کے لوگوں سے تعلقات استوار کرنے کو بہتر نہیں سمجھتے۔ ان کے نزدیک ایسا کرنے سے مسلمان اپنے مذہبی اور تہذیبی سرمایے سے دور ہوتا چلا جاتا ہے۔ ابراہیم مغل کے یہ تاثرات ناول کے واقعات میں گاہے گاہے دیکھنے کو ملتے ہیں لیکن سرفراز مغل وقت اور حالات کے تقاضوں کو سمجھتا ہے اس لیے مشترکہ تہذیب کو اہمیت دیتے ہوئے ہندوؤں سے دوستی اور ان کے ساتھ میل جول کو ترجیح دیتا ہے۔ اپنے دونوں بچوں شوکت اور راحیلہ پر بھی کسی قسم کی پابندی نہیں لگاتا۔ لہٰذا ان

دونوں کی دوستی اوما، ببو اور سریندر وغیرہ سے ہو جاتی ہے۔ ان کا بچپن ایک عام سطح پر ایک دوسرے کے ساتھ اٹکھیلیاں کرتے ہوئے گزرنے لگتا ہے۔ یہ سب ایک دوسرے کے گھر بھی جاتے لیکن ایک خاص قسم کی مذہبی حد بندیوں کو عبور نہیں کرتے۔ اوما کی تائی بھی اس بات کا خیال رکھتیں اور شوکت اور راحیلہ کو کبھی اپنے باورچی خانے میں آنے نہیں دیتیں کیوں کہ وہ گوشت کھاتے تھے۔ یہ بچے ایک ہی اسکول میں پڑھتے تھے۔ ایک دن یہ سب ایک گروہ کی شکل میں مندر کی زیارت کرنے جاتے ہیں لیکن راحیلہ کو مسلمان ہونے کی بنا پر مندر میں داخل ہونے سے روک دیا جاتا ہے۔ اسکول میں منعقد ہونے والے ڈرامے میں راحیلہ کو دمینتی کا کردار ادا کرنا ہوتا ہے جس کے لیے وہ سرسوتی بہن سے ساڑھی مانگ کر لاتی ہے اور اسے پہن کر ماں اور دادا ابا کے سامنے آجاتی ہے۔ ابراہیم مغل اس کو ساڑھی میں ملبوس دیکھ کر شدید غصے کا اظہار کرتے ہیں اور کہتے ہیں:

''اس کا حلیہ دیکھ لو ساجدہ بی بی۔۔ ماتھے پر یہ بندی۔۔ تن پر یہ ساڑھی۔۔ تمہاری آزادی نے یہ دن دکھائے۔۔ کب سے کہہ رہا ہوں اسے اتنی آزادی نہ دو۔۔ نہ دو۔ آج ماتھے پر تلک لگایا ہے کل کو دیئے جلا کر مندر جانے لگی تو۔۔ میل جول ہی ساری چیز ہے۔ جو آدمی چوروں سے ملتا ہے، آہستہ آہستہ چوری اس کے نزدیک برا فعل نہیں رہتا۔۔ فاحشہ عورتوں سے میل جول حیا ختم کر دیتا ہے۔۔۔'' 9

مزید کہتے ہیں:

''ہر لباس کی تاریخ ہوتی ہے، جغرافیہ ہوتا ہے۔ لباس کوئی ایک دن میں ساخت نہیں ہوتے۔ ہر وہ لوگ جو ایک سا پہناوا پہنتے ہیں، ایک گروہ سمجھے جاتے ہیں۔ لباس کا لوگوں کے مذہب، ان کے رہن سہن، ان کی صدیوں کی سوچ کے ساتھ گہرا تعلق ہوتا ہے ساجدہ بہو۔۔۔ صدیوں کسی خاص قسم کا لباس ارتقا کی قینچی سہتا ہے تو پھر ایک خاص شکل اختیار کرتا ہے۔۔۔۔۔ لباس شناخت ہے کسی خاص قبیلے کا، گروہ، جماعت، ملت کی۔۔۔ جو لوگ آسانی سے پہناوا بدلتے ہیں، وہ آسانی سے اپنی شناخت بھی بھول جاتے ہیں۔' 10

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ابراہیم مغل کا کردار ایک مضبوط کردار ہے جو معاشرے میں مٹتی ہوئی اسلامی ثقافت کا نوحہ بیان کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ وہ کسی بھی حالت میں اپنی تہذیب اور قدیم

روایات سے مفاہمت کرنے پر تیار نہیں ہے یہ بیان اس امر کی جانب اشارہ کرتا ہے کہ مسلمان اپنی تہذیب اور مذہب سے لاتعلقی کے سبب در در ٹھوکریں کھانے پر مجبور ہیں روشن خیالی نے انھیں کئی خانوں میں تقسیم کر دیا ہے جس کے نتیجے میں وہ اپنی اصل شناخت سے بے بہرہ ہو چکے ہیں۔شوکت مغل نے سماجی ضروریات کے پیش نظر بقول مصنفہ ''کاسمو پالٹن قسم کے رویے اختیار کر لیے تھے،'' وہ، اوما کے گھر جا کر انھیں کے لب و لہجے میں گفتگو کرتا اور دادا ابراہیم مغل کے سامنے ان کے مزاج کے مطابق باتیں کرتا۔بچپن سے جوانی میں قدم رکھتے یہ کردار وقت کے سفر میں ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں یہاں پر راوی کے بیان کا تسلسل ٹوٹ جاتا ہے اور وہ راحیلہ اور شاہد کے باہمی تعلق کی نوعیت ،اوما، شوکت اور راحیلہ کے لاہور کالج میں داخلے کا بیان کرنے لگتا ہے۔ڈاکٹر سرفراز کا خاندان گورداسپور واپس لوٹ آتا ہے۔راحیلہ کی ہوسٹل میں گزاری ہوئی زندگی وہاں کے واقعات کا بیان، ملکی اور سیاسی سطح پر تبادلہ خیال کئی صفحات پر مشتمل ہے جس میں مصنفہ نے جزئیات نگاری سے کام لیا ہے۔

بانو قدسیہ نے اس ناول کے واقعات کو جن بنیادوں پر تشکیل دیا ہے اس کا ایک اہم جز مسلمانوں کا اپنے مذہب، اپنے کلچر اور جدید دور کے تقاضوں کے مابین رسہ کشی ہے جس کے سبب مسلم قوم کے مابین عدم اتحاد نے اپنی جڑیں مضبوط کر لی ہیں۔اختلافات اور تفریقات کے سایے میں پروان چڑھنے والی اس قوم کی بقا اور راہ نجات کے تمام راستے مسدود ہو چکے ہیں۔راحیلہ کے منگیتر شاہد کے گھر میں بھی کچھ اسی قسم کے خیالات پروان چڑھ رہے تھے۔نئی نسل قدیم رسوم و رواج سے بغاوت پر آمادہ تھی یہی حال پوری مسلم قوم کا تھا جو خود کو کسی ایک پلیٹ فارم پر جمع کرنے سے قاصر تھی۔راوی کے بیان کے مطابق یہ تقسیم ہند اور قیام پاکستان کا زمانہ تھا جہاں مسلمان قوم انتشار کا شکار تھی۔اقتباس اس طرح ہے:

> ''ہندوستان کے مسلمانوں کی اس عہد میں عجیب حالت تھی۔ذہین اور جی دار ہونے کی وجہ سے وہ انفرادیت پسند تھے اور مغلیہ سلطنت گنوا بیٹھنے کے باعث ایک بار پھر ملت،قوم، اتحاد، یکجہتی کے خواب دیکھنے پر مجبور تھے۔مسلمانوں کی گرم جوشی، تحریکوں میں ڈھلتی ضرور تھی لیکن تحریکیں انفرادی سوچ اور باہمی اختلافات کی وجہ سے وہ استحکام نہیں پکڑ

سکتی تھیں جن کے باعث برصغیر ہندو پاکستان کے مسلمان ایک سمت میں چل سکتے۔اسی
لئے مسلمان بہت سے گروہوں میں بٹے ہوئے تھے۔کانگریسی مسلمان،نیشنلسٹ
مسلمان،حکومت کے طرف دار مسلمان،انگریز حکومت کے خلاف مسلمان،نہرو رپورٹ
کے حامی،نہرو رپورٹ کے مخالف مسلمان،خلافت تحریک کے عاشق،اسی تحریک سے
بیزار،علما کے عاشقین اور اہل دین کے مخالف،مذہب کو واحد رستہ نجات سمجھنے والے اور دین
کو ترقی کے راستے کی سب سے بڑی دیوار ماننے والے،مغرب زدہ اور مشرق پر جان
چھڑکنے والے کلچر کو قومیت کی اساس گرداننے والے مسلمان اور ایسے مسلمان جو اسلامی کلچر
کے ہی سرے سے قائل نہ تھے۔لبرل مسلمان اور کٹرپن سے مس نہ ہونے والے
مسلمان۔۔۔۔" 11

اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ مسلمانوں میں پھیلا ہوا خلفشار ان کی تباہی کا سبب بنتا ہے۔
ڈاکٹر سرفراز مغل بھی اس کے متعلق سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کیوں کہ ملکی حالات روز بہ روز
بگڑتے جا رہے تھے،ہندوؤں سے دوستی ہونے کے باوجود ہر چیز علاحدہ تھی۔مسلمانوں کے لیے
راہیں تنگ ہوتی جا رہی تھیں۔لہذا شاہد اور راحیلہ کی مہندی والے دن فساد رونما ہو جاتا ہے اور تقسیم
کا سانحہ پیش آتا ہے۔اس کے بعد کہانی ایک نیا موڑ لیتی اور زمانہ تقسیم سے پینتالیس برس آگے چلا
جاتا ہے جس میں شوکت مغل اپنی بیوی کے ساتھ لاہور میں مقیم ہے،اس کے بچے مغربی ممالک
میں سکونت اختیار کر چکے تھے۔یہاں شوکت مغل بحیثیت واحد متکلم راوی،صورت حال کو بیان کرتا
ہے اور اپنی پھوپھی کے مکان کو تلاش کرتا ہوا ان کے گھر پہنچ جاتا ہے۔یہ واقعہ غیر ضروری معلوم
ہوتا ہے۔بعد ازاں شوکت مغل کی طرز زندگی اس کا رہن سہن اور مسلسل ملنے والی کامیابیوں کا بیان
کیا گیا ہے۔تقسیم کے بعد شوکت اپنے گھر والوں کو تلاش نہیں کرتا ہے حالاں کہ راحیلہ کو چھوڑ کر
تمام لوگ موقع واردات پر ہی قتل کر دیے گئے تھے۔راوی کا شوکت کو اپنے گھر والوں کے تئیں متفکر
و متلاشی نہ دکھانا غیر فطری معلوم ہوتا ہے۔شوکت اکثر داخلی اضمحلال اور خوف کا شکار نظر آتا
ہے۔وہ تبدیلی کا خواہاں، زندگی میں کامیابی حاصل کرتا ہے لیکن اپنے اندر کی بے چینی اور
اضطراب کو کم نہیں کر پاتا۔اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ انسان اپنوں سے بچھڑ کر ترقی کی راہ پر گامزن ہو

بھی جائے تو ماضی کے آسیب اور یادیں اس کا تعاقب کرتی رہتی ہیں۔ وہ مادی آسائشیں تو حاصل کرنے کے باوجود اپنی ذات کے انخلا کو پُر نہیں کر پاتا۔ ان تمام واقعات کے بعد راوی نے پانچویں عہد میں جزوی قصے کا بیان کیا ہے، جس کا، اس حصے کے واقعات سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ اس عہد میں بہت سارے کردار خلق کیے گئے ہیں انھیں میں سے ایک کردار راحیلہ نام کی ایک ایسی لڑکی کا ہے جو ملک صاحب کے گھر ملازمہ کے طور پر کام کرتی ہے اور تقسیم کے وقت اپنے گھر والوں سے بچھڑ جاتی ہے۔ اس لڑکی کے متعلق راوی کا بیان، چند لمحوں کے لیے قاری کو اس احتمال و اشکال میں ڈال دیتا ہے کہ شاید یہی شوکت مغل کی بہن راحیلہ ہے لیکن چھٹے عہد میں زمانہ قیام پاکستان کی جانب لوٹتا ہے اور اس عہد کی کڑی اس حصے سے جڑ جاتی ہے جس شام راحیلہ کے گھر بلوائیوں نے حملہ کر دیا تھا اور تقسیم ہند کا سانحہ پیش آیا تھا۔ راحیلہ قافلے کے ساتھ پاکستان پہنچا دی جاتی ہے مگر اس راحیلہ کا تعلق ملازمہ راحیلہ سے نہیں ہوتا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ راوی نے قصے میں، انوکھا پن لانے کی غرض سے، اس جزوی واقعے کو تشکیل دیا ہے لیکن کامیاب نہیں ہو سکا اور اس قصے کو روک کر دوسرے عہد میں اصل کردار راحیلہ کے ساتھ پیش آنے والے واقعے کو بیان کرنے لگتا ہے جس سے ناول کی واقعاتی سطح مجروح ہوتی ہوئی نظر آتی ہے۔

والٹن کیمپ میں راحیلہ ذہنی اور جسمانی مریض ہو جاتی ہے۔ اپنوں سے بچھڑنے کا غم اس کی جان کو روگ کی طرح لگ جاتا ہے۔ وہ بخار کے عالم میں شاہد کو پکارتی ہے لیکن شاہد بھی اس سے دور جا چکا ہوتا ہے۔ ڈاکٹر قیصر راحیلہ کی حالت کو دیکھ کر اسے اپنے ساتھ گھر لے جاتا ہے اور علاج معالجے سے اس کے حاملہ ہونے کا علم ہوتا ہے۔ ڈاکٹر قیصر اس سے نکاح کر لیتا ہے۔ بانو قدسیہ نے اس ناول کی ابتدا میں جن نیک لوگوں کا ذکر کیا ہے ان میں سے ایک اہم کردار ڈاکٹر قیصر کی شکل میں سامنے آتا ہے جو راحیلہ کو اپنی شریک حیات کے طور پر بچے سمیت تسلیم کر لیتا ہے اور تمام جائداد ان دونوں کے نام کر دیتا ہے۔ جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ لاہور کی زمین پر قیصر جیسے اشخاص بھی موجود ہیں جن کی وجہ سے یہ زمین قائم و دائم ہے۔ اس حصے میں قیصر کے دوست نجم سے متعلق کچھ ذیلی واقعات بھی بیان کیے گئے ہیں جو محض ناول کی طوالت میں اضافہ کرتے ہیں۔ قیصر کو لاشعوری طور پر اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ وہ راحیلہ کی محبت میں گرفتار ہو چکا ہے۔ بانو قدسیہ نے محبت

کے اس بیان کونہایت خوبصورت طرز میں قلم بند کیا ہے۔:

''یہ محبت معاشرے کی حدود کا احترام کرے، یا مذہب کی حدود سے نکل جائے۔۔ جائز ہو کہ ناجائز۔۔۔ سودمند ہو کہ تخریب کی ضامن۔۔ مرد پر محبت سردیوں کی ہلکی بارش کی طرح پھوار بن کر گرتی ہے۔جس میں وہ اندر ہی اندر لرزنے لگتا ہے۔ محبت میں مبتلا مرد عموماً ایسا لگتا ہے جیسے کسی اجنبی گھر کے بڑے پھاٹک پر معذرت خواہ کھڑا ہو۔۔اپنے آنے کا جواز پیش کرنا چاہے پر چپ رہے۔۔ اندر داخل ہونا چاہے پر ہو نہ سکے۔ محبت کا نو گرفتار کبھی اپنا راز چھپانے کو بہت باتیں کرتا ہے۔ کبھی چپ کا تالا یوں پڑ جاتا ہے جیسے وہ اندر کوئی پہیلی سلجھا رہا ہے۔۔ وہ زیادہ عیاں بھی ہونا نہیں چاہتا اور ہوئے بغیر رہ بھی نہیں سکتا ۔محجوب، مضطرب، انکار کے تصور سے خوفزدہ مرد میں اندر ہی اندر ایک انفعالی کیفیت پیدا ہو جاتی جو ڈھانپے ہوئے کو برہنہ اور برہنہ کو چھپانے پر اکساتی ہے۔'' 12

اس بیان سے مترشح ہوتا ہے کہ قیصر راحیلہ کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے لیکن راحیلہ ماضی کے خوف اور داخلی انتشار کے باعث اپنا وجود قیصر کو سونپ نہیں پاتی ہے۔ان کے علاوہ بہت سے چھوٹے چھوٹے کردار تخلیق کیے گئے ہیں جن کی ایک بڑی کمی یہ ہے کہ، یہ کردار مرکزی کرداروں کے واقعات کو آگے بڑھانے میں معاون ثابت نہیں ہوتے اور نہ ان کی زندگی میں ضمنی حیثیت رکھتے ہیں بلکہ ان کرداروں کا ذکر الگ سے ایک واقعہ معلوم ہوتا ہے۔جس کو راوی نہ بھی بیان کرتا تو ناول کے تشکیلی عناصر پر کوئی فرق نہیں پڑتا بلکہ ان کی شمولیت سے قصہ اکثر مقامات پر گنجلک اور ژولیدہ بیان ہو گیا ہے۔

شہر لازوال، آباد ویرانے کے تمام واقعات میں بکھراو نظر آتا ہے۔راوی کے تشکیلی عناصر پر غور کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اگر بیان، ہمہ داں راوی کے ذریعے تشکیل پا رہا ہے تو عام طور پر راوی کرداروں کے ناموں سے ہی بیانیہ تخلیق کرتا ہے لیکن اگر وہ کردار کو چچا، ماموں یا خالہ کے نام سے بیان کرنے لگے تو اس پر قاری کو یہ التباس ہو سکتا ہے کہ شاید یہ کوئی کردار ہے جو کہانی سنا رہا ہے (اس قسم کے راوی کے مسائل مختلف ہیں) لیکن راوی سے اس ضمن میں سہو ہو گیا ہے۔ مثال کے طور پر'' آباد ویرانے'' کے ابتدائی حصے میں ہمہ داں راوی یہ بتا رہا ہے کہ ڈاکٹر سرفراز مغل

اپنے خاندان کے ساتھ پہاڑوں پر جا رہے ہیں۔ وہ ابراہیم مغل کو ''بڑے ابا'' کہہ کر بیان کر رہا ہے جب کہ دوسرے کرداروں کے ناموں سے ہی بیانیہ تخلیق کر رہا ہے۔ آگے چل کر 'بڑے ابا، دادا ابا' میں تبدیل ہو جاتے ہیں اور پھر ابراہیم مغل میں۔ اس بیان کو راوی کے سہو سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ ناول کے مجموعی تجزیے سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ متن کی بافت، موضوعات کی پیش کش، پلاٹ، کردار اور زمان و مکان نے ناول کے روایتی ڈھانچے میں کسی قسم کی کوئی تبدیلی پیدا نہیں کی ہے۔ زبان و بیان کی سطح پر اظہار کے مختلف طرز سے استفادہ کیا گیا ہے۔ پنجابی زبان کا استعمال بھی خوب ہے۔ غرض یہ کہ بانو قدسیہ ناول کے واقعات اور اظہار و بیان کی اہم جہات کی پیش کش میں ناکام نظر آتی ہیں۔

حواشی

1 قدسیہ، بانو۔شہرلازوال، آبادویرانے، لاہور: سنگ میل پبلی کیشنز، 2012 ص16

2 ایضاً، ص27

3 ایضاً، ص29

4 ایضاً، ص29

5 ایضاً، ص39

6 ایضاً، ص45

7 ایضاً، ص45

8 ایضاً، ص75

9 ایضاً، ص143

10 ایضاً، ص143

11 ایضاً، ص286

12 ایضاً، ص461

کتابیات

آزاد، اسلم۔ اردو ناول آزادی کے بعد، دہلی: اردو بک سوسائٹی 2006

آرم اسٹرانگ، کیرن۔ اسطور کی تاریخ (ترجمہ، ناصر عباس نیر) لاہور: مشعل بکس 2013

آغا، وزیر۔ معنی اور تناظر، نئی دہلی: انٹرنیشنل اردو پبلشر 2000

احمد، عقیل۔ اردو ناول اور تقسیم ہند، دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس 1987

اشرفی، وہاب۔ اردو فکشن اور تیسری آنکھ، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس 1994

احمد، ساحل۔ اردو ناولوں کا مطالعہ، الہ آباد: اردو رائٹرس گولڈ 1997

انصاری، اسلوب احمد۔ اردو کے پندرہ ناول، علی گڑھ: یونیورسل بک ہاؤس 2003

ایوب، ہارون۔ اردو ناول پریم چند کے بعد، لکھنؤ: اردو پبلشرز 1978

اعظمی، شہاب ظفر۔ اردو ناول کے اسالیب، دہلی: تخلیق کار پبلشرز 2006

احمد، خورشید۔ اردو افسانے پر مغربی اثرات، علی گڑھ: شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی 2002

اشرف، خالد۔ برصغیر میں اردو ناول، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس 1994

احمد، خورشید۔ جدید اردو افسانہ: ہیئت و اسلوب میں تجربات کا تجزیہ، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس 1997

انصاری، اسلوب احمد۔ نظری تنقید: مسائل و مباحث (مرتبہ، عفت آرا)، نئی دہلی: قومی کونسل

برائے فروغ اردو زبان 2011

بخاری، سہیل۔ اردو ناول نگاری: لاہور اردو پریس 1960

پاشا، انور۔ ہندو پاک میں اردو ناول، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس 1992

حسین، مجتبیٰ۔ اردو ناول کا ارتقا، دہلی: پرویز بک ڈپو 1974

حسینی، علی عباس۔ اردو ناول کی تاریخ اور تنقید، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس 2011

حسن، محمد۔ ادبی تنقید، لکھنؤ: ادارۂ فروغ اردو 1954

حسین، قاضی افضال۔ بیانیات (مرتبہ)؛ علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس 2017

حسین، قاضی افضال۔ تحریر اساس تنقید: ایجوکیشنل بک ہاؤس 2009

حسین، قاضی افضال۔ صنفیات، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس 2016

حسین، قاضی افضال۔ متن کی قرأت (مرتبہ)، علی گڑھ: شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی 2007

حسین، اعجاز۔ نئے ادبی رجحانات، الہ آباد: کتابستان 1942

خاں، ممتاز احمد۔ اردو ناول کے چند اہم زاویے، پاکستان: انجمن ترقی اردو 2016

خاں، ممتاز احمد۔ اردو ناول؛ کرداروں کا حیرت کدہ، راولپنڈی: کتاب گھر 2015

خاں، ممتاز احمد۔ آزادی کے بعد اردو ناول: ہیئت، اسالیب اور رجحانات؛ پاکستان: انجمن ترقی اردو 2007

خورشید الاسلام۔ تنقیدیں، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس 1977

رئیس، قمر۔ تلاش و توازن، لکھنؤ: ادارۂ خرام پبلشرز 1968

رئیس، قمر۔ تنقیدی تناظر، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس 1978

سید، علی حیدر۔ اردو ناول سمت و رفتار، الہ آباد: شبستان شاہ گنج 1977

سرور، آل احمد۔ اردو فکشن، علی گڑھ: شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی 1973

سرمست، یوسف۔ بیسویں صدی میں اردو ناول، دہلی: ترقی اردو بیورو 1995

سہیل، عابد۔ فکشن کی تنقید، چند مباحث، لکھنؤ: علی گنج 2000

شکیل الرحمٰن۔ اساطیر کی جمالیات 2009www.shakeelurrehman.com

صدیقی، عظیم الشان۔ اردو ناول۔: آغاز وارتقا، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس 2008

صدیقی، عقیل احمد۔ کارگہ کوزہ گراں، نئی دہلی: براؤن بک پبلی کیشنز 2014

علوی، وارث۔ بت خانہ چیں، گجرات: ساہتیہ اکادمی گاندھی نگر 2010

عقیل، سید محمد۔ جدید ناول کا فن، الہ آباد: نیا سفر پبلی کیشنز 1997

عظیم، وقار۔ داستان سے افسانے تک، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس 1960

عباد، ابوبکر۔ فکشن کی تلاش میں، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2014

علوی، وارث۔ فکشن کی تنقید کا المیہ، کراچی: سٹی پریس بک شاپ 2000

فصیحی، علی رفاد۔ اردو فکشن (مرتبہ) علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس 2012

فرزانہ، نیلم۔ اردو ادب کی اہم خواتین ناول نگار، نئی دہلی: براؤن بک پبلی کیشنز، 2014

فاسٹر، ای ایم۔ ناول کا فن (ترجمہ، ابوالکلام قاسمی) علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس 2011

فاروقی، محمد احسن۔ ناول کیا ہے، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس 2006

فاروقی، احسن۔ اردو ناول کی تنقیدی تاریخ، لکھنؤ: ادارۂ اردو 1962

فاروقی، احسن۔ ادبی تخلیق اور اردو ناول، کراچی: مکتبہ اسلوب 1963

قاردی، ناز۔ اردو ناول کا سفر، مظفر پور: مکتبہ صدف 2001

قاسمی، ابوالکلام۔ اردو فکشن کے مضمرات، نئی دہلی: براؤن بک پبلی کیشنز 2016

قاسمی، ابوالکلام۔ نظریاتی تنقید مسائل ومباحث (مرتبہ)، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس 2006

قاسمی، ابوالکلام۔ آزادی کے بعد اردو فکشن: مسائل ومباحث (مرتبہ)، دہلی: ساہتیہ اکادمی 2001

کریم، ارتضی۔ اردو فکشن کی تنقید، دہلی: تخلیق کار پبلشرز 1996

کھلر۔ کے کے۔ اردو ناول کا نگار خانہ، نئی دہلی: سیمانت پرکاشن 1983

کریم، ارتضی۔ قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ (مرتبہ)، دہلی: ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس 2016

گورکھپوری، مجنوں۔ ادب اور زندگی، علی گڑھ: اردو گھر، علی گڑھ 1965

نارنگ، گوپی چند۔ اطلاقی تنقید نئے تناظر (مرتبہ)؛ نئی دہلی: ساہتیہ اکادمی 2003

نارنگ، گوپی چند۔ ادب کا بدلتا منظر نامہ: مابعد جدیدیت پر مکالمہ (مرتبہ) دہلی: اردو اکادمی 1998

نعیم، محمد۔ اردو ناول اور استعماریت: انیسویں صدی کے ناول کا مابعد نوآبادیاتی مطالعہ؛ لاہور: کتاب محل 2017

نیر، ناصر عباس۔ جدید اور مابعد جدید تنقید، نئی دہلی: ایم۔ آر پبلی کیشنز 2015

نارنگ، گوپی چند۔ فکشن شعریات: تشکیل و تنقید، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس 2009

وانی، مشتاق احمد۔ تقسیم کے بعد اردو ناول میں تہذیبی بحران، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس 2002

English Books

Suhrawardi,shaista bano Akhter-A critical survey of the development of the urdu novel and short story :karachi,Oxford University Press,2006

Forster,E.M-Aspects of the novel,New Delhi Atlantic Publisher and Distributer , 2004

Allot,Miriam-Novelist on the novel,New york: Columbia University ,New york 1959

Lubbock,Percy-The craft of fiction: USA 2014

Lodge,David-The Art of Fiction,USA: Penguin 1992

Abrams, M.H, Geoffrey Galt Harpham-A Glossory of Literary Terms ,New Delhi:cengage Learning,10th edition 2012

Allen, Graham-Intertexuality,London New york:Routledge Taylor and Francis group ,2011

Booth, Wayne.c-The Rhetoric of Fiction, London: The university of Chigaco Press 1983

Kundera, Milan- The Art of the Novel,UK;CPI Group 1986,2000

Walters,Margret- Feminism(A very short Introduction), New york: Oxford University Press 2005

Flynn,Thomas R- Existentialism(A Very Short Introduction), New York: Oxford University Press, 2006

Baldick, Chris- Oxford Dictionary of literary terms, London: oxford university press,4th edition 2015

Clorebrook, Claire- Irony, London & New york : Routledge Tylor & Francis Group 2004

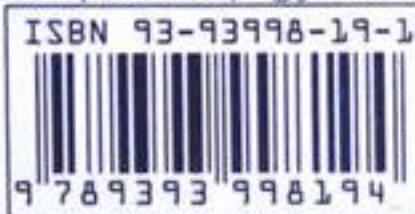
Rimmon-Kenan,Shlomith- Narrative Fiction, New york:contemporary poetics,2nd edition, Routledge 2003

Bal,Mieke- Narratology Introduction to the Theory of Narrative ,Canada: University of Toronto Press (Fourth Edition) 2017

سفینہ بیگم ادب کی، حیرت انگیز حد تک ذہین اور عمدہ اسکالر ہیں۔ اردو ناول، نظری و عملی تنقید سفینہ بیگم کی ایک اعلیٰ تصنیف ہے جس میں ناول پر تنقید اور تحقیق کے حوالے سے اہم گفتگو کی گئی ہے۔ یہی نہیں انھوں نے اردو ناولوں میں تاریخ کے تجربات سے اُردو ناول کی تانیثی قرات، اُردو ناول میں وجودی عناصر، اُردو ناول اور بین المتونیت کے حوالے سے ابواب قائم کرتے ہوئے ان عناصر اور رجحانات پر سنجیدہ مطالعہ پیش کیا ہے۔ ناول کے فنی اور فکری رجحانات نیز اس کے اصولوں پر ایسی کسی اہم کتاب کا انتظار ایک عرصے سے تھا۔ میں سفینہ بیگم کو اُن کے اس وقیع اور پر مغز کام کے لیے دل کی گہرائیوں سے مبارک باد دیتا ہوں۔

— خالد جاوید

Urdu Novel : Nazari-o-Amali Tanqeed
by Safeena Begum

arshia publications

ISBN 93-93998-19-1
9 789393 998194

arshiapublicationspvt@gmail.com
+91 9971-77-5969
www.arshiapublications.com
arshiapublicationspvt@gmail.com